Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini.

Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien.

Teil I. Das sechzehnte Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Falkultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

ACAD. LAUB. BAT. BIBL.

Von

Joseph Killing

aus Münster in Westfalen.

Tag der Promotion: 12. August 1908.

275

Referenten: Geheimrat Professor **Dr. Friedländer.**
Geheimrat Professor **Dr. Stumpf.**

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur der erste Teil der ganzen Arbeit zum Abdruck. Der Rest, die Kirchenmusik Italiens im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, wird bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen.

Druck der Aschendorffschen Buchdruckerei in Münster i. W.

Dem Gedächtnisse meines Großvaters

Franz Commer

gewidmet.

Inhalt.

		Seite
Einleitung.	Don Abbate Fortunato Santini	7
1. Kapitel.	Die Zeit der Niederländer und Franzosen	30
2. Kapitel.	Italiener und Spanier des sechzehnten Jahrhunderts . .	57

Einleitung.

Don Abbate Fortunato Santini.

Im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts machte sich in Rom eine Bewegung bemerkbar, die, Anstoß nehmend an dem damaligen Stande der katholischen Kirchenmusik, mit größerem Ernst und Nachdruck auf die erhabenen, echt kirchlichen Werke des sechzehnten Jahrhunderts, namentlich aber auf Palestrina und seine Zeitgenossen, die wir unter dem Namen der „Römischen Schule" zusammenzufassen pflegen, hinzuweisen suchte und so eine Haupttriebfeder wurde für Reformbestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiete. Zwar war Palestrina immer der populärste Kirchenmusiker Italiens geblieben, so daß z. B. noch am Ende des achtzehnten Jahrhunderts er in Florenz tagtäglich zu hören war [1]), aber die musikalischen Revolutionen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hatten doch bewirkt, daß das Interesse für die Kirchenmusik wesentlich in den Hintergrund trat und die kirchlichen Kompositionen stark verweltlicht wurden. „In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts brach jene Verweichlichung, jene ekle Süßigkeit in die Kunst ein, die, mit der sog. allen tieferen religiösen Sinn tötenden Aufklärung gleichen Schritt haltend und immer steigend, zuletzt allen Ernst und alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den katholischen Kirchen den Kultus bildet, die Messen, Vespern, Passionshymnen etc. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für die opera seria zu seicht, zu würdelos gewesen sein würde" [2]). Aus den vielen Nachrichten,

---

[1]) „The music of Palestrina is used here on all days, except festivals." Burney. The present state of music in France and Italy. London 1771. S. 243. — Der letzte Ausdruck ist allerdings bemerkenswert. — S. a. Kretschmar, Führer durch den Konzertsaal. Zweite Abteilung. Erster Teil. Dritte Auflage. Leipzig 1905. S. 168.

[2]) „Alte und neue Kirchenmusik." Allgemeine musikalische Zeitung. Jahrgang 16. 1814. Nr. 37. S. 611.

die uns über den Stand der Kirchenmusik in Italien in jener Zeit berichten, seien hier ein paar wenige ausgewählt. In einem Aufsatze „Musikzustand von Neapel im Jahr 1826“ schreibt Kandler [1]): „Wenn irgendein Zweig der musikalischen Kunst in Italien tief gesunken ist, so ist es die heilige Musik. — Alles ist heutzutage auf Amüsement und Theatereffekt angelegt, das eigentümliche, ehrfurchtgebietende Wesen des kirchlichen Stiles ist wie erloschen“; oder in den „Briefen eines in Italien reisenden Deutschen“ heißt es aus Bologna [2]): „Alle Kirchenmusiken, die man mir vorzüglich nannte, habe ich angehört, aber keine einzige vorzüglich gefunden, weder in der Komposition, noch in der Ausführung. Ältere, echte Kirchenstücke gibt man fast nie oder doch nie unentstellt. Jede Kirchenmusik fängt mit einem Sinfoniesatz an und schließt auch so. Man ist in der Wahl dieser Stücke nur insofern diffizil, daß man zusieht, ob sie zwei Klarinetten, zwei Fagotte etc. oder nur eins dieser Instrumente verlangen; ob sie übrigens besser zur Eröffnung eines Balletts passen als in die Kirche, das ist völlig einerlei.“ Und Karl Proske, der auf seiner Reise nach Italien im Mailänder Dom zum erstenmal „das ganze Gewicht der Wahrheit so vieler Klagestimmen über die Versunkenheit des heiligen Gesanges fühlte“ [3]), bricht nach Anhörung eines Festgottesdienstes in Bergamo in die Worte aus: „Daß bei diesem musikalischen Hochamte die Intention und Wirkung einer gottesdienstlichen Handlung völlig beiseite gesetzt, die Kirche in einen Konzertsaal verwandelt und niemand an diesem Orte überflüssiger erschien als der pontifizierende Liturg in der Mitte eines das Heiligtum festlich umstehenden Priestergefolges, war an sich ein so schneidender Kontrast und erfüllte mein Herz mit so schmerzlichem Unwillen, daß ich nicht länger mehr Zeuge einer Feier sein konnte, worin ich den Geist der Kirche dem Geiste der Welt im eigenen Heiligtume so schmachvoll erliegen sah, sondern den Tempel verließ“ [4]). Aus derselben Zeit schreibt Moritz Hauptmann: „In der Neujahrsnacht (1835) war ich in einer sehr schönen Florenzer Kirche, gothischer Art, reich und gar wirkungsvoll beleuchtet, gedrängt voll Menschen,

---

[1]) Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz. 6. Bd. 1827. S. 259.

[2]) Allgemeine musikalische Zeitung. Jahrgang 10. 1808. S. 529.

[3]) Proskes Tagebuch. Abgedruckt in Haberls Kirchenmusikalischem Jahrbuch. 1894. S. 23 ff.

[4]) a. a. O. S. 28.

die volle Orgel gab einen gewaltigen C dur-Akkord an und hielt ihn breit aus, mir ward schon ganz wohl — da gings denn an „Also ich, glaubst du es wirklich", das ganze Duett aus dem Barbier bis ans Ende, was ich freilich nicht abgewartet habe" [1]); und aus Rom berichtet Otto Nicolai: „Die Messe war ein völliges Konzert im galanten Stil mit obligaten Solis von Instrumenten u. s. w. Unsinn! Aber nicht übel gespielt und gesungen mit Ausnahme des Organisten, der wie seine Kollegen in Rom schweinische Überzüge machte" [2]).

Auch die päpstliche Sangeskapelle in Rom, jenes altehrwürdige Institut, das „seit Jahrhunderten einen Glanzpunkt für die frommen und unfrommen Besucher der ewigen Stadt bildete und für manchen Musikfreund ein Gegenstand heiligen Sehnens und heftigen Wissensdurstes war" [3]), war namentlich durch die Tatsache, daß seit Sixtus V. jährlich ein neuer Kapellmeister gewählt wurde, und durch den Mangel an ernsten Gesangproben nicht mehr auf der alten Höhe geblieben [4]). Da erstand ihm um die Wende des 19. Jahrhunderts in Giuseppe Baini ein Mann, der es wieder zu dem alten Glanze führen sollte [5]). Am 2. März 1795, noch nicht zwanzig Jahre alt, in die Sixtinische Kapelle aufgenommen, wurde Baini 1818 durch einstimmigen Beschluß seiner Kollegen zum Camerlengo der päpstlichen Kapelle ernannt und bis zu seinem Tode jährlich wiedergewählt. Und Proske, der, wie wir sehen, so scharfe Worte für die unkirchliche Musik hatte, schreibt über Baini: „Über ein Jahr war ich Zeuge aller öffentlichen Funktionen der päpstlichen Kapelle und zwar unter Bainis Leitung, allein welchen Unterschied nahm ich selbst an diesem unvergleichlichen Künstler-

---

[1]) Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Herausgeg. von A. Schöne. Leipzig 1871. S. 152.

[2]) Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen. Herausgeg. von B. Schröder. Leipzig 1892. S. 32.

[3]) Haberl, Kirchenmusikal. Jahrbuch 1897. S. 36.

[4]) a. a. O. S. 57.

[5]) Über Baini s. „Erinnerungen an Monsignor Joseph Baini. Eine biographische Skizze." Historisch-politische Blätter für das kathol. Deutschland. Herausgeg. von Guido Görres. 27. Bd. München 1851. S. 384ff. — Pietro Alfieri, „Biografia di Monsignor Giuseppe Baini." Gazzetta musicale di Milano. 1856. S. 153ff. — Adrien de la Fage, „Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Baini." Essais de diphthérographie musicale. Paris 1869. S. 17ff. — Haberl, „Zum 50. Todesjahre von Joseph Baini." Kirchenmusikal. Jahrbuch 1894. S. 77ff.

chor wahr, je nachdem Baini selbst oder dessen Substitut dirigierte! Unvergeßlich bleibt mir die Aufführung der Missa „Brevis“ von Palestrina in der Sixtinischen Kapelle am Allerheiligenfest 1834, von Baini mit höchster Einfachheit und zugleich solcher Geistesspannung geleitet, daß jeder Blick und die leiseste Fingerbewegung den ganzen Chor elektrisierte. Es war ein Organ, von dem einen Meister beseelt und entflammt. Die Schrift lieh den Buchstaben, vom Meister kam der Geist . . . Später hörte ich dieselbe Messe wegen Bainis Erkrankung von seinem Stellvertreter dirigiert — der Geist war dahin“ [1]); und Kandler sagt mit Beziehung auf Baini: „Würden mehrere Kirchenkomponisten von solcher Einsicht, durchdrungen von der Wichtigkeit ihres Berufes und ausgestattet mit der Energie ihrer Vorfahren, das Herz haben, sich über kleinliche Vorurteile hinwegzuheben, das Problem wäre alsdann leichter zu lösen möglich, wie durch die heilige Musik dem christlichen Kultus neue Schönheit, der Andacht neue Lebenswärme zu verschaffen sei“ [2]).

Wenn in der päpstlichen Kapelle auch im 18. Jahrhundert Palestrina das Übergewicht gebildet hatte, so daß „diese konservative Stellung der Kapelle den Palestrinastil bis in unsere Zeit gerettet hat“ [3]), so zeigen doch diese Äußerungen, welch große Bedeutung Baini für die Reform der Kirchenmusik hat. Eine weitere Folge der Bemühungen dieses Mannes war, daß das Interesse für den Altmeister der Kirchenmusik gelegentlich auch in die Hausmusik drang, so daß z. B. bei Frau v. Bunsen allwöchentlich Palestrinawerke von päpstlichen Sängern aufgeführt wurden [4]).

Wie ernst es Baini mit seiner Kunst nahm, erhellt auch daraus, daß er noch 1802, in einem Alter von 27 Jahren Unterricht im Kontrapunkt nahm und zwar bei Guiseppe Jannaconi, „einem der wenigen Meister, welche noch dem Palestrinastil Bewunderung und Studium entgegenbrachten“ [5]). Dieser Meister war es auch, der Fortunato Santini zuerst in die Musik einführte und ihm jene Liebe und Begeisterung für die Alten einflößte, die bestimmend und entscheidend für das spätere Leben Santinis war;

[1]) Musica divina. Annus primus. Vorrede. S. XLII.

[2]) „Über den Musikzustand von Rom.“ Münchener Allgemeine Musik-Zeitung 1828. S. 411 ff.

[3]) Haberl, a. a. O. 1897. S. 57.

[4]) Nicolais Tagebücher, a. a. O. S. 14 und 16. Kretschmar, a. a. O. S. 168.

[5]) Haberl, a. a. O. 1894. S. 79.

es dürfte daher nicht unangebracht sein, ganz kurz auf Jannaconi einzugehen.

Im Jahre 1741 zu Rom geboren, war Giuseppe Jannaconi [1]) zunächst Schüler von Soccorso Rinaldini und Gaetano Carpani [2]), die ihn in die kirchliche Komposition einführten, wurde dann aber durch Pasquale Pisari, den Padre Martini den Palestrina des 18. Jahrhunderts nannte, und mit dem Jannaconi innige Freundschaft schloß, auf das Studium Palestrinas gebracht. Unter Pisaris Leitung begann der Schüler die Werke Palestrinas zu spartieren und wurde so in die Traditionen der römischen Schule eingeführt. Pisari überließ ihm auch bei seinem Tode all seine Denkwürdigkeiten und Sammlungen über jene Zeit, die dann später an Baini übergingen und von diesem in seiner Palestrinabiographie reichlich verwertet wurden. Baini ist voll Lobes über seinen Lehrer und bemerkt noch besonders: „Formato il Jannaconi a siffatte scuole divenne eccellenti in ogni maniera di musica, e poti istruire con frutto infiniti scolari romani, italiani ed esteri“ [3]). Von bekannteren Schülern Jannaconis erwähne ich noch außer den bereits genannten Baini und Santini Francesco Basili, der auch eine reichliche Tätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition entfaltete. Über die Kompositionen Jannaconis [4]) wird an anderer Stelle zu sprechen sein, hier sei nur bemerkt, daß er sich bemühte, namentlich in seiner letzten Zeit als Nachfolger Zingarellis als Kapellmeister an St. Pietro in Vaticano (von 1811 bis zu seinem Tode, den 16. März 1816) den strengen a-cappella-Stil mit Geschick und Ausdruck zu pflegen.

Fortunato Santini wurde am 5. Januar 1778 zu Rom [5]) ge-

---

[1]) auch Janaconi, Janacconi, Jannacconi geschrieben. Da ich auch einmal die Schreibart Gianaccoui fand, so dürfte die Vermutung Eitners (Quellenlexikon IV. S. 235), daß hiermit unser Jannaconi gemeint ist, richtig sein.

[2]) Die Angabe Eitners (Quellenlexikon V. 276) „Carpini“ beruht auf einem Druckfehler bei Fétis, Biographie universelle IV. 421.

[3]) Memorie ster.-crit. della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina. II. S. 67. Anm.

[4]) Jannaconi war als Kirchenkomponist sehr fruchtbar. Die Sammlung Santinis besitzt von ihm über 150 Kompositionen, fast nur Kirchenmusik, Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Offertorien etc.

[5]) Wladimir Stassoff, L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome. Florence 1854. S. 8.

boren und in dem Kirchlein Sant' Angelo in Pescaria getauft [1]). Nachdem er seinen Vater schon früh verloren hatte, kam er im Alter von sieben Jahren in das Waisenhaus. Schon früh zeigte der talentierte Knabe für Musik so große Neigung und Begabung, daß er Schüler von Jannaconi wurde [2]). Aus dem Waisenhause später entlassen, trat Fortunato in das Kollegium Salviati ein, blieb aber im Unterricht Jannaconis, der ihm sogar, wie Fétis bemerkt, unentgeltlich zuteil wurde. Am 31. Juli 1798 trat Santini aus dem Kolleg aus, studierte Philosophie und Theologie und wurde Ende Mai 1801 zum Priester geweiht [3]). Außer bei Jannaconi hatte Santini noch Unterricht bei Giovanni Guidi [4]), Kapellmeister an St. Maria in Trasterere, im Orgelspiel. Nach Eitner soll Santini eine Zeitlang auch Organist an dieser Kirche gewesen sein, doch habe ich eine Bestätigung dieser Annahme nicht ausfindig machen können.

Daß in dem Unterricht bei solchen Meistern das Hauptaugenmerk auf die ältere kirchliche Musik gerichtet wurde, ist leicht einzusehen, ebenso auch, daß Santini von vornherein angehalten wurde, die Werke der Alten zu kopieren und zu spartieren, um

---

[1]) Fétis, Biogr. univers. VII. S. 394. Trotz größter Bemühungen war es mir nicht möglich, direkte Angaben aus Rom zu erhalten, ich muß daher bei den Angaben über das Leben Santinis mich auf die in Druckwerken vorliegenden Daten beschränken. Herr Dr. Haberl in Regensburg teilte mir auf eine Anfrage mit, daß das Andenken Santinis in Rom gänzlich erloschen ist.

[2]) Jannaconi war nach einer Bemerkung Alfieris in Ms. 535. Bd. 8. No. 5 der Kgl. Bibliothek zu Berlin „Maestro nella casa degli Orfani".

[3]) Nach Fétis; Stassoff gibt 1798 an, doch dürfte die Angabe von Fétis die richtigere sein, da die Priesterweihe erst nach dem 22. Lebensjahre zu erfolgen pflegt.

[4]) Über Guidi, den Proske (Tagebuch) einen „würdigen Kapellmeister einer höchst unwürdigen Kapelle" nennt, sagt Kandler in dem schon erwähnten Aufsatz „Über den Musikzustand von Rom": „Die Kirche Sa. Maria Trasterere hat den alten Guidi, einen Schüler des Florentiners Magnini (der aus der Schule des alten Clari herstammt) zum Kapellmeister. Dieser Nestor unter den römischen Kirchenkomponisten ist lauter Kern. Einsichtsvoll und strenge wie er ist, verschmäht er Schein und Ostentation in seiner Kunst und entfernt sich nicht haarbreit von der Sitte des Meisters, ungeachtet der Strom der Zeiten so vieles geändert hat. Seine Harmonieen sind daher immer äußerst korrekt, die Signaturen einfach, seine Bässe unverbesserlich. Ihm fehlt es nach meiner Meinung nicht an Genius, aber er pflegte ihn nicht, daher seine Kompositionen, obwohl voll von kontrapunktischen Vorzügen, dennoch immer etwas trocken und steif sich hören lassen. In Rom steht er jetzt da als Vorbild des reinen, beharrlichen, unbestechlichen Fleißes."

tiefer und genauer in ihren Stil einzudringen. Aber noch eine weitere bedeutsame Erscheinung förderte diese musikalische Erziehung zutage. Immer mehr trat bei Santini der Wunsch hervor, diese vergessene Kunstperiode, die sich ihm neu erschloß, wieder aufleben zu lassen, und schon um die Jahrhundertwende hat er die bewußte Absicht, sich eine Sammlung von Kompositionen aus jener Zeit anzulegen und durch Abschreiben und Verbreiten dieser für die Wiedererweckung und Neubelebung des Interesses an der wahren Kirchenmusik tätig mitzuwirken [1]). Es ist selbstverständlich, daß er mit den Werken der römischen Schule begann, standen ihm hier doch die reichsten Quellen zur Verfügung; aber nicht zu vergessen ist, mit welchen Schwierigkeiten auf diesem bis dahin noch so wenig bebauten Gebiete er zu kämpfen hatte. Zeigen doch noch die italienischen Briefe Proskes aus den dreißiger Jahren, wie schwer ihm manchmal der Eintritt in die Bibliotheken und Musikarchive Roms gemacht wurde [2]). Sehr förderlich mag Santini in dieser Hinsicht sein Gönner und Patron, der Kardinal Vice-Cancellar Fürst Carlo Odescalchi, bei dem Santini in Dienst war [3]), gewesen sein, und der selbst so kunstverständig und musikbegeistert war, daß er zum Protektor der Kongregation und Akademie der hl. Cäcilia ernannt wurde [4]); jedenfalls schreibt Santini auf vielen seiner Abschriften, daß er sie im Hause dieses Kardinals „nel palazzo dei Principi Odescalchi incontre la Chiesa de' SS. XII Apostoli" angefertigt habe. Bald erweiterte der unermüdliche Forscher sein Ziel, indem er auch die übrigen Schulen Italiens und die weltliche Musik seiner Sammlung einzuverleiben suchte. Mit solchem Eifer und solcher Ausdauer ging Santini ans Werk, daß seine Sammlung bald bekannt wurde und er 1820 auf Drängen seiner Freunde einen gedruckten Katalog herausgab [5]). In der Vorrede zu diesem

[1]) Es sei hier bemerkt, daß um dieselbe Zeit Baini und etwas später auch Pietro Alfieri sich mit Sammlungen von Partiturabschriften der Meister des 16. Jahrhunderts beschäftigten. Letzterer veröffentlichte später einen Teil seiner Arbeiten, darunter namentlich Werke Palestrinas.

[2]) Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg. Regensburg o. J. S. 161ff.

[3]) Otto Nicolais Tagebücher a. a. O.

[4]) Pietro Alfieri, Brevi notizi storiche sulla congregatione ed accademia di Santa Cecilia. Roma 1845.

[5]) Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma. Roma 1820. Presso Paolo Salviuzzi e Figlio. 8°.

Kataloge, der nur in wenigen Exemplaren verbreitet wurde, heißt es: „Si desiderava da lungo tempo un Catalogo di Musica Sacra e Madrigalesca, antica e moderna, che potesse istruire e sodisfare: In questo mi sono io occupato da circa venti anni; nè ho io trascurato alcun mezzo, nè fabica per riuscirvi. Si è da me diligentemente osservato, e copiato quello che vi era di più interessante e curioso nelle Biblioteche di quest' alma Città, ed ho pertato rinrenire moltissime composizioni Sacre antiche, non che grandissimo numero di Poesie del Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Ciampoli, Capilupi, Balducci, Chiabrera e molti altri Poeti di gran fama. Questa Musica è di Autori di uno, due ed anche tre secoli indietro, come anche di Autori moderni. Si troverà in questa mia Collezione tutto quello che si canta di più bello nella Cappella Papale, nelle tre Patriarcali, ed in altre Chiese in tutte le festivitá dell' anno: Si potranno quindi avere Messe, Graduali, Offertorj, Salmi, Te Deum, Mottetti ad altre composizioni a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12. 16 e più voci de' migliori Compositori, che abbia mai dato la Scuola Romana, Napolitana, Veneta e Bolognese." Allerdings ist manches hier sehr stark übertrieben, denn gerade in der Zeit von 1830—50 wurden die bedeutendsten Werke in die Sammlung aufgenommen, einmal durch den verdoppelten Eifer Santinis bei seinen Nachforschungen, sodann durch den Umstand, daß er sich Kopisten anschaffte, die ihm behülflich waren, und nicht zuletzt durch seine Beziehungen zum Auslande, zu mehreren auf dem Gebiete der Musikgeschichte tätigen Männern, die ihn in seinem Streben unterstützten.

Daß Santini in der Lage war, seine Bibliothek in so auffallend schneller Weise zu vergrößern, ist in erster Linie dem großen Reichtume musikalischer Sammlungen in Kirchen und Palästen Roms zuzuschreiben. Von größeren Musikarchiven in Kirchen seien genannt: das der Kapelle Giulia in San Pietro, die Casanatense in Santa Maria sopra Minerva, die Bibliotheken von Santa Maria Maggiore, von San Giovanni in Laterano, von Santa Maria in Vallicella (Chiesa nuora), die Angelica von Sant' Agostino, die Altaempsiana des Collegio Romano, die Sammlung des Collegio Germanico in Sant' Apollinare und nicht zuletzt die vatikanische Bibliothek mit ihren fünf großen Abteilungen. Von Sammlungen in römischen Palästen sind am bekanntesten die Corsini und Barberini. Als weiteren Grund für das schnelle Wachsen der Sammlung Santinis führt Stassoff den Umstand an, daß viele

Klöster zur Zeit der französischen Herrschaft in Italien aufgehoben wurden und ihre reichen Schätze zu verkaufen suchten. Als ein Beispiel eines solchen Kaufes einer ganzen Bibliothek erwähnt er die Sammlung eines Klosters zu Frascati, die Santini erwarb. Es ist leicht einzusehen, daß namentlich durch diese Ankäufe auch Werke von geringem musikalischem Werte in die Sammlung Santinis kamen, immerhin bieten sie aber ein Bild der Entwicklung, welche die italienische Musik im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts nahm.

Schon früh sehen wir, wie Santini das Interesse der Fremden, die nach Rom kommen, auf sich zieht. Von diesen wird dann sein Name in ihr Vaterland gebracht und so tritt Santini mit Musikern und Musikhistorikern jenseits der Alpen in regen Verkehr. Zum erstenmal erwähnt fand ich die Sammlung Santinis in einem Briefe von Emil Fischer, Gesanglehrer und Professor am Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin, an Eduard Grell, der datiert ist aus Rom vom 1. Dezember 1825 [1]; dann bemerkt Thibaut in seinem Buche „Über Reinheit der Tonkunst“ [2], daß man „in betreff der italienischen Musik viel von dem Herrn Fortunato Santini in Rom erhalten könne“; zwei Jahre später aber macht Kandler seine Landsleute auf die Sammlung Santinis ganz besonders aufmerksam. Da seine Worte auch eine gute Charakteristik Santinis liefern, sei die ganze Stelle hier angeführt. In dem schon zitierten Aufsatze „Über den Musikzustand von Rom“ schreibt dieser ausgezeichnete Kenner italienischer Musik [3]: „Endlich verdient der Abbate Fortunato Santini und dessen berühmtes musikalisches Archiv, das kein reisender Verehrer dieser Kunst unbesucht lassen sollte, eine eigene Erwähnung. Dieser Mann beschäftigt sich bereits 26 Jahre mit Aufsuchung und Sammlung des Würdigsten, welches diese Kunst mit ihrer Wiedererstehung aufzuweisen hat. (Es folgt nun der bereits mitgeteilte Auszug aus der Vorrede des

[1]) „Eine vortreffliche Sammlung alter italienischer Kirchenmusik besitzt hier ein Abbate Santini, zu dem ich oft gehe und besonders schon manches für den Zweck des Unterrichts gefunden habe.“ (Heinr. Bellermann, August Eduard Grell. Berlin 1899. S. 40.) Durch Fischer, der schon 1813 in die Berliner Singakademie eingetreten war, scheint auch Zelter auf Santini aufmerksam gemacht worden zu sein, der in der Folge viel an italienischer Musik von diesem bezog.

[2]) Heidelberg. 2. Aufl. 1826. S. 203.

[3]) a. a. O. No. 30. S. 474 f.

Kataloges.) Hier kann man zu festgesetzten billigen Preisen Abschriften aller darin enthaltenen Werke bestellen; Santini gehört übrigens unter die Männer, die mehr Nutzen stiften als Aufsehen erregen; seine Kenntnisse in der Literatur der theoretischen und praktischen Musik sind, wie ich aus seinem längeren Umgange entnehmen konnte, keineswegs gewöhnliche, sowie seine Äußerungen über Künstler und Kunstwerke immer interessant sind. Unter anderm hält er dafür, daß in den Aussagen der musikalischen Urgroßväter, so wunderbar sie auch dem gegenwärtigen Zeitalter erscheinen mögen, weit mehr psychologische und ästhetische Wahrheit enthalten, als der philosophische Anatomiker darin zu entdecken imstande sei. Daher seine leicht begreifliche Folgerung, daß, wenn die Kunst Kunst bleiben und nicht immer mehr zur bloß zeitvertreibenden Tändelei zurücksinken soll, klassische Werke überhaupt mehr benutzt werden sollen, als es gemeinhin geschieht. Abgesehen von dem kunsthistorischen Werte dieser Werke liegt ein Ausdruck von Gefühl und Charakter darin, dessen sich noch in unserer Zeit jeder freuen kann, der reine, unverfälschte Natur liebt, und dem Gott die Fähigkeit gegeben hat, sie zu begreifen. Man muß zwar mit dem Zeitalter fortschreiten, aber nur der ist fortgeschritten, der mit gehöriger Kenntnis der Ältern zu bestimmen weiß, was und wieviel durch ein neueres Kunstwerk für die wirkliche Erweiterung und Vervollkommnung der Kunst geschehen ist.“ In diesem Urteile zeigt sich das tiefe Verständnis Santinis für die Musik und das Interesse an der Geschichte derselben, das ja in jener Zeit anfing, sich besonders geltend zu machen. Wenn auch Santini nicht wie Baini, Winterfeld oder Kiesewetter mit einem wissenschaftlichen Werke vor die Öffentlichkeit trat, so setzte er doch nicht weniger sein Leben und seine Kräfte für die Erforschung vergangener Perioden der Musik ein. Die Schwierigkeiten, welche sich bei dem Übertragen der alten Werke in moderne Notation ergaben, hat er allerdings nicht immer überwunden; aber bei dem damaligen Stande der Mensuralforschung ist es zu verzeihen, wenn ihm das Übertragen von einigen älteren niederländischen Kompositionen manchmal nicht gelang, wie z. B. bei der Messe „De beata Virgine“ von Brumel, wo er in seinem Exemplare bei dem Christe eleyson schreibt „non fu possibile di comprendere questa parte“; daß er sich aber doch auch eifrig mit den niederländischen Künstlern befaßte, zeigen die Spartierungen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Der Wunsch Kandlers, jeder Musikfreund, der nach Rom komme, solle die Sammlung Santinis aufsuchen, wurde nicht unbeachtet gelassen, ja wir sehen, wie die musikliebenden Fremden immer wieder seine Schätze studieren, hauptsächlich erfreut durch die Liebenswürdigkeit und Uneigennützigkeit, mit der Santini seine Sammlung ernsten Studien zur Verfügung stellte. Manche Äußerungen bestätigen dies. So sagt Stassoff (S. 19): „Santini ne refuge jamais de livrer ses armoires précieuses à la curiosité ou aux études sérieuses de ses visiteurs.“ Ein anderer Freund und Verehrer Santinis, Alessandro Carcano, Kapellmeister an St. Silvester in Rom, schreibt: „Ogni animo gentile cui si gode d' udire i puri concenti della passata italiania scuola, il vero artista che desiderando di formarsi sopra gli aurei esempi, il dotto filologo che della estetica della bell' arte voglia diffusamente tener parola, non traveranno termini bastevoli per encomiare il valore musicale, la rara constanza d' animo, il forte valore dell' egregio Santini“ [1]). Otto Nicolai bemerkt in seinem Tagebuche (S. 68): Nachmittags war ich bei Santini, der ein freundliches Gesicht macht, wenn man von ihm Musik kopieren läßt,“ und Carl von Winterfeld, der bei seinem Aufenthalte in Rom Santini kennen und schätzen gelernt hatte, schreibt ihm unter dem 12. März 1845: „Non mi sono dimenticato di quel tempo ove mi fu dato „d' incommodarla“ quasi ogni giorno, e filosofar con lei sopra la buona musica ecclesiastica. Fummo giovanni in quei tempi; adesso, dopo trent' anni, sono biancheggiate le nostre chiome, e siam vecchiarelli, benchè non ci sentiamo tali —“ [2]). Einen besonders regen brieflichen Verkehr scheint Santini mit Kiesewetter gehabt zu haben, obwohl sie sich persönlich nicht kennen gelernt hatten. Aus den wenigen Proben, die Stassoff mitteilt, ist zu ersehen, daß Kiesewetter bei der Anlage seiner Sammlung Santini viel zu verdanken hatte [3]), aber auch Santini manches, was er in Rom nicht erhalten konnte, durch Kiesewetter aus Wien oder andern Bibliotheken sich besorgen

[1]) Del purgato stile musicale. Considerazioni sulla musica antica. Intitolate all' Ab. D. Fortunato Santini. Roma 1842. S. 6.

[2]) Stassoff S. 14.

[3]) Bei Übersendung seines gedruckten Katalogs schreibt Kiesewetter unter dem 14. Juli 1847 an Santini: „Veuillez me permettre de vous offrir un exemplaire de mon catalogue, qui vous fera voir le nombre de belles choses que je vous dois.“ (Stassoff S. 15.) In dieser Sammlung befinden sich auch zwei Kompositionen Santinis im Autograph.

ließ [1]). Daß dieser Briefwechsel auch allgemeine musikwissenschaftliche Fragen behandelte, zeigt der von Stassoff mitgeteilte Brief Kiesewetters über Viadana und dessen Erfindung des Basso continuo.

Am 9. August 1834 trat Proske von Regensburg seine Reise nach Italien an in der Absicht, die Musikarchive und -Sammlungen dieses Landes zu studieren und eine kirchenmusikalische Bibliothek in Regensburg anzulegen. Die Aufzeichnungen, die Proske in seinem Tagebuche über seinen Verkehr mit Santini macht, sind nur sehr gering, gewähren aber einen kleinen Einblick in das Verhältnis Santinis zu Baini, das nicht sehr günstig gewesen zu sein scheint [2]). Baini bezeichnet die Tätigkeit Santinis als kopflos, und Santini klagt Proske gegenüber seine fruchtlosen Bemühungen, in die römischen Musikarchive zu gelangen, in die allein durch Baini, der Vorsteher aller Kirchenmusikarchive Roms war, Eingang erlangt werden könne [3]). Ebenso verzeichnet Nicolai einmal, daß Santini auf Baini sehr eifersüchtig sei [4]). Auch hier scheint römische Mißgunst und Geheimnistuerei mit im Spiele gewesen zu sein.

Von andern Musikgelehrten, mit denen Santini in Beziehung stand, seien erwähnt Fétis, der bei seinen Angaben über die italienischen Musiker in seiner „Biographie universelle“ sich zum großen Teil auf Santinis Sammlung zu stützen scheint, Alexandre Choron, Bottée de Toulmon, Bibliothekar am Pariser Konservatorium [5]), und Edward Goddard, Pfarrer in Chichester in der Grafschaft Sussex, dem Santini manche Nachrichten über englische Musik sowie mehrere Werke der englischen Kirchenkomponisten und Madrigalisten, wie z. B. Morley und Tallis verdankte [6]).

Auch mit den praktischen Musikern seiner Zeit stand Santini in enger Verbindung. Von Simon Mayr, der, wie Proske sagt, „von älterer Kirchenmusik Wertvolles und Seltenes besitzt, vor

---

[1]) Unter dem 11. August 1832 schreibt Kiesewetter: „E. H. haben unter andern Stücken, die Sie von mir wünschten, ein Mal auch 2 Nummern von Viadana notiert“ etc. (Stassoff S. 68.)

[2]) Schon auffallend ist, daß Baini in seinen „Memorie“ keinmal den Namen Santini erwähnt.

[3]) Tagebuch a. a. O. S. 36 f.

[4]) Tagebücher a. a. O. S. 68.

[5]) Stassoff verzeichnet (S. 69) eine kurze Abhandlung Santinis über die Akzidentien in der älteren Vokalmusik an Bottée de Toulmon.

[6]) In unserer Sammlung befinden sich auch mehrere Kompositionen Santinis mit englischem Text und Widmung an Edward Goddard.

allem in die Werke Palestrinas tief eingedrungen und von der Größe dieses Geistes ganz durchdrungen war“ [1]), befinden sich in der Sammlung nicht nur einige Kopien älterer Werke aus der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek von München, die Mayr dort für Santini anfertigte, und wofür dieser ihm dann einige Sachen aus seiner Bibliothek sandte, auch das Autograph der Mayrschen Oper „J Cherusci“ bewahrt Santinis Sammlung. Schöne und interessante Nachrichten liegen uns vor über den Verkehr des jungen Mendelssohn mit Santini. Mendelssohn, der schon bei Zelter in Berlin vereinzelte Werke der römischen Schule kennen gelernt, dann bei einem Besuche Thibauts in Heidelberg genaueres über diese Zeit erfahren hatte [2]), war bei seiner italienischen Reise von Zelter an Santini gewiesen worden [3]), und mit großem Behagen berichtet er in seinen Briefen von seinen Beziehungen zu diesem. So schreibt er unter dem 8. November 1830: „Eine kostbare Bekanntschaft ist für mich der Abbate Santini, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hat und mir gern alles leiht und gibt, da er die Gefälligkeit selbst ist“ [4]); oder kurz darauf an seine Schwester Fanny: „Der alte Santini ist immerfort die Gefälligkeit selbst. Wenn ich Abends in Gesellschaft ein Stück

[1]) Tagebuch a. a. O. S. 29. Diese Worte stehen nicht im Widerspruch mit der oben angeführten Schilderung eines Festgottesdienstes in Bergamo. Mayr äußerte sich Proske gegenüber: „Er selbst fühle den ärgerlichen Übelstand solcher Produktionen, aber die weltlichen Anforderungen seien in Italien so übermächtig, und ihnen zu widerstehen durchaus unmöglich etc.“ Schon Burney berichtet (a. a. O. S. 168), daß gerade an den Festtagen moderne Musik in den Kirchen gemacht würde.

[2]) In einem Briefe aus Heidelberg vom 20. September 1827 schreibt Mendelssohn seiner Mutter: „Er (Thibaut) hat mir ein Licht für die altitalienische Musik aufgehen lassen, an seinem Feuerstrom hat er mich dafür erwärmt . . . Zum Abschiede sprach er: Leben Sie wohl und unsere Freundschaft wollen wir an den Luis de Vittoria und den Sebastian Bach anknüpfen.“ (Seb. Hensel, Die Familie Mendelssohn. 6. Aufl. Berlin 1888. I. Bd. S. 159.)

[3]) Zelter berichtet darüber an Goethe: „In Rom habe ich ihn (Felix) an den Maestro di Cappella del Sommo Pontifici, Baini, und den Abbate Santini gewiesen. Der Letztere, ein musikalischer Antiquar und Sammler, schreibt mir: Oh che talento ha questo giovine! che con piacere nomino il mio amico; ben si può dire che è Monstrum sine vibio, come soleva dire Scaligero, parlandi di Pico della Mirandola.“ (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Herausgeg von Riemer. Berlin 1834. VI. Bd. S. 96.)

[4]) Reisebriefe von F. Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830—32. Herausgeg. von Paul Mendelssohn. Leipzig 1861. S. 51.

lobe, oder nicht kenne, so klopft er den andern Morgen sehr leise an und bringt mir das Stück in sein blaues Schnupftüchelchen gewickelt; dafür begleite ich ihn dann Abends nach Hause und wir haben uns sehr lieb" [1]). Diese Freundschaft Mendelssohns mit Santini hielt auch noch in späteren Jahren an, so z. B. übersandte Mendelssohn ihm die im Jahre 1844 komponierte Hymne „Hör mein Bitten" für Sopran, Chor und Orgel mit eigenhändiger Widmung [2]).

Wie schon erwähnt, fertigte Santini außer für seine Sammlung auch Kopien für auswärtige Sammler oder Archive zu bestimmten Preisen an und in einigen Bibliotheken findet sich eine reiche Anzahl solcher Abschriften von seiner Hand. Am zahlreichsten befinden sich solche in Bologna, das auch einen Katalog über die Bibliothek Santinis, von ihm selbst geschrieben und von Gaspari ergänzt und mit alphabetischem Register versehen, besitzt [3]). Im zweiten Bande des Kataloges der Bibliothek des Liceo musicale werden gegen siebzig Partituren erwähnt, die von der Hand Santinis geschrieben sind, und der dritte Band dieses Kataloges zählt ähnliche Partituren von Oratorien und weltlichen Madrigalen auf. Ebenso finden sich Abschriften Santinis in Paris, Berlin Kgl. Bibliothek und Singakademie, ferner in den Bibliotheken Proske und Haberl in Regensburg [4]); auch Stephan Lück in Trier war reichlich mit solchen versehen.

Wenn Santini in seinen Bestrebungen von der italienischen Musik ausging und ihr sein Hauptstudium widmete, so vernachlässigte er doch keineswegs die Musik der übrigen Länder, besonders aber hatte er großes Interesse für die Entwickelung der deutschen Musik und trat wirksam für ihre Verbreitung in Italien, namentlich der Werke Bachs und Händels, ein. Zu erleichtern suchte er diese Verbreitung durch Übersetzen der Texte. So übertrug er ins Lateinische die Matthäuspassion und mehrere Motetten von Bach, von Händel das Dettinger Te Deum und den Psalm „Jubilate" für den Utrechter Frieden, ins Italienische den Messias, Chöre aus Samson und Judas Makkabäus, sowie den „Tod Jesu"

[1]) a. a. O. S. 57.

[2]) Auch die Schwestern Mendelssohns verkehrten in Rom mit Santini, doch sind hierüber nur wenige Aufzeichnungen vorhanden. (Hensel a. a. O. II. S. 133. 287. 299).

[3]) Gaetano Gaspari. Catalogo nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna 1890. I. Bd. S. 153.

[4]) Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Dr. Haberl in Regensburg.

von Graun. Von diesen Übersetzungen sagt Stassoff (S. 26): „Ces traductions sont faites avec un soin et une intelligence infiniment remarquables, de sorte que des personnes qui s'intéressaient et étaient suffisamment compétentes dans cette matières, n'ont pu ne pas admirer la fidélité et l'adresse constante du travail de Santini," und „En examinant ces traductions, il est impossible de ne pas être convaincu de ce que les auteurs eux-mêmes, eussent-ils vécu et les eussent-ils connues, auraient permis cette substitution du texte latin ou italien à leur texte anglais ou allemand, car telle a été la fidélité de la traduction conservatrice." Diese Übersetzungen sandte Santini nach Neapel an einen Freund, den Herzog de la Valle, der in den dreißiger Jahren Vorsteher der Philharmonischen Gesellschaft von Neapel war, um dort die Werke aufführen zu lassen. Daß Santini mit diesen seinen Bemühungen Erfolg hatte, zeigt eine Stelle in Mendelssohns Briefen, wo dieser unter dem 2. November 1830 aus Rom schreibt (S. 47): „Das erste von Musik, was ich hier sah, war der Tod Jesu von Graun, den ein hiesiger Abbate, Fortunato Santini, recht gelungen und treu ins Italienische übersetzt hat. Nun ist die Musik des Ketzers mit dieser Übersetzung nach Neapel geschickt worden, wo sie diesen Winter in einer großen Feierlichkeit aufgeführt werden soll, und die Musiker sollen ganz entzückt sein und mit großer Liebe und Enthusiasmus ans Werk gehen." Santini selbst berichtet an Zelter hierüber: „Tutti i nostri dilettanti non vogliano udire adesso che musica di Graun e di Hendele, tanto è vero che il vero bello non si può perder mai" [1]). Welches Interesse für Bach Santini bekundete, zeigt wiederum Mendelssohn, wenn er schreibt (S. 47): „Der Abbate erwartet mich schon lange, wie ich höre, und mit Ungeduld, weil er mehrere Aufschlüsse über deutsche Musik von mir haben möchte, und weil er hofft, ich würde ihm die Partitur der Bachschen Passion mitbringen," und wenige Zeit später (S. 52): „Ich bitte Euch, mir für ihn als Zeichen meiner Dankbarkeit die sechs Cantaten von Seb. Bach, die Marx bei Simrock herausgegeben hat, oder einige der Orgelstücke herzuschicken. Am liebsten wären mir Cantaten; das Magnificat und die Motetten u. m. a. besitzt er selbst. Er hat „Singet dem Herrn ein neues Lied" übersetzt und will es in Neapel zur Aufführung bringen; dafür

[1]) Briefwechsel mit Goethe a. a. O. S. 96.

muß er belohnt werden.“ Sehr vorteilhaft unterscheidet sich Santini hierin von Baini, der von anderer Musik „grundsätzlich nichts wissen wollte“ [1]).

Sahen wir in Santini bis jetzt nur den fleißigen Arbeiter, den Sammler alter und neuer Musik, so haben wir noch zu bemerken, daß er nicht bei dem Sammeln und Abschreiben stehen blieb, sondern auch durch Aufführungen alter Kompositionen diese selbst wieder lebendig zu machen suchte. Carcano bemerkt hierüber (S 7): Egli ben conoscea, che al nobile suo scopo di ricondurre il pubblico al gusto del buono antico non bastava essere raccogliatore soltanto di antiche classiche composizioni, ma mestieri il venire al pratico esercizio di esse.“ Zu diesem Zwecke richtete er unter Mithülfe des Maestro Sirletti, der ebenfalls ein Schüler Jannaconis und ein guter Klavierspieler war, wöchentliche Übungen ein, die großen Anklang fanden und von den musikliebenden Dilettanten gut besucht wurden. Nach dem Tode Sirlettis wurden diese musikalischen Unterhaltungen in Santinis eigenen Wohnräumen fortgesetzt, vorzüglich, wie Stassoff berichtet, in der großen Fastenzeit, wo ja bekanntlich ein starker Zuzug der Fremden nach Rom ist. Der Chor bestand größtenteils aus Dilettanten, italienischen und fremden, einige Male kamen auch einige Sänger der päpstlichen Kapelle hinzu. Um auch größere Werke bekannt zu machen, hat Santini vereinzelt solche Werke für einen kleineren Chor bearbeitet. Hervorgehoben sei, daß diesen Musikabenden bei Santini in den Jahren 1837 und 1838 Johann Baptist Cramer und im folgenden Winter Franz Liszt beiwohnten und, wenn nötig, die Klavierbegleitung übernahmen. Derjenige Meister, dessen Werke bei diesen Aufführungen besonders bevorzugt wurden, war Palestrina, den Santini über alle schätzte, und von dessen Kompositionen sich eine große Anzahl in seiner Sammlung befand. Aus Verehrung und Begeisterung für diesen „Fürsten der Tonkunst“ wollte Santini dem Kapitol eine Büste Palestrinas, die er nach den besten Porträts von dem Bildhauer Pietro Galli hatte anfertigen lassen, schenken; als hier aber ein von dem Könige von Preußen überwiesenes Denkmal angenommen wurde, entschloß sich Santini, die Büste in seiner eigenen Wohnung aufzustellen, und am 29. Februar 1844 wurde unter großer Beteiligung von Römern und Fremden

[1]) Haberl a. a. O. 1894. S. 82.

mit einer Festrede und unter dem Gesange Palestrinascher Motetten dieses Denkmal feierlich enthüllt [1]).

Wenn auch Santini seine Hauptaufgabe darin sah, durch Sammeln und Verbreiten älterer Werke für die Kenntnis der Geschichte der Musik mitzuwirken, so entfaltete er doch auch kompositorisch eine ziemlich reiche Tätigkeit. In seinem Bildungsgange und der ganzen Art seiner Beschäftigung liegt es, daß er vornehmlich auf die kirchliche Musik geführt wurde, wie ja auch sein Lehrer Jannaconi sich fast ausschließlich diesem Gebiete gewidmet hat. Diese Versuche Santinis in der Komposition werden später ausführlicher zu besprechen sein, hier sei nur bemerkt, daß ihm ein eigentlich bedeutendes, ursprüngliches und schöpferisches Talent fehlte. Er war durchaus Eklektiker, bei seiner Vorliebe für das 16. Jahrhundert bevorzugte er den a cappella-Stil, doch komponierte er auch Solomotetten für ein, zwei und drei Stimmen im Stile des 17. und 18. Jahrhunderts. In der Technik der Kunst war er nicht sehr geschult, in den Chorwerken tritt die Führung der einzelnen Stimmen vollständig hinter dem harmonischen Zusammenklang zurück, ein Mangel, der sich übrigens auch bei Jannaconi sehr bemerkbar macht. Immerhin sind aber diese seine Bestrebungen ein Zeichen für eine tiefer gehende musikalische Begabung und Bildung, die auch für seine Tätigkeit als Sammler wichtig sind, und für das Gesamtbild seines Wesens ist es zu beachten und sehr anerkennenswert, daß er auch hier das ehrliche Streben hatte, nur Ernstes und Gutes liefern zu wollen. Fétis sagt von seinen Kompositionen: „Jo ho veduto dei salmi e dei versetti di sua composizione a cinque, a sei, a otto parti reali nei quali il sentimento religioso, il carattere delle parole e l' effetto sono egualmente a

[1]) Die Festrede hielt Alessandro Carcano; sie ist gedruckt in Mailand 1845. Der vollständige Titel lautet: Discorso per la inaugurazione del busto in cui per la cure dell' egregio D. Fortunato Santini, dallo scultore Pietro Galli venne effigiato con mirabile eccellenza d' arte il sommo compositore Giov. Pierluigi da Palestrina detto il principe della musica; letto in Roma il giorno 29 febraro 1844 nella biblioteca Santini. (Exemplar in Bologna.) — Rebecka Dirichlet, die sich damals gerade mit ihrem Manne in Rom aufhielt, schrieb über diese Festlichkeit mit ihrer etwas scharfen Feder an ihre Schwester Fanny Hensel: „Neulich war eine schrecklich langweilige Verherrlichung bei Santini, der hatte eine Büste von Palestrina mit einer Serviette zugedeckt und dann mit Begleitung einer Rede, Rezitierung von hundert Sonetten und einer gräßlichen papalen Musik aufgedeckt, dabei waren lauter Mönche und wir." (Hensel a. a. O. II. Bd. S. 287.)

lodärsi“ [1]). Mit manchen seiner Werke hatte Santini reichen Erfolg, mehrere wurden in verschiedenen Kirchen Frankreichs und Englands aufgeführt und dort zu denjenigen gerechnet, die zu bestimmten Zeiten des Jahres gesungen werden [2]); auch in der Berliner Singakademie wurden Motetten Santinis unter Zelter und Rungenhagen gegeben, eine achtstimmige „Cantate Domino“ von einem Chore von 145 Personen mit solchem Erfolge, daß sie, wie Zelter unter dem 31. Januar 1831 an Santini schrieb, noch viermal gegeben werden mußte [3]).

Mancherlei Ehrungen wurden Santini für seine Arbeiten zuteil. Er war Ehrenmitglied der philharmonischen Akademie zu Rom, ebenso der Kongregation und Akademie der hl. Cäcilia [4]), 1837 wurde er von der Berliner Singakademie zum Ehrenmitgliede ernannt [5]), 1840 von dem französchen Unterrichtsminister zum korrespondierenden Mitgliede für die Abteilung der historischen Arbeiten [6]) und 1844 Mitglied des Mozarteum in Salzburg.

Wenn wir ein abschließendes Urteil über Santini fällen, so müssen wir zunächst anerkennen den unermüdlichen Eifer und die rastlose Beharrlichkeit des Forschers in der Verfolgung seines Zieles. Still und zurückgezogen lebte er, ohne nach außen hin hervorzutreten [7]), monatelang sitzt er oft an einem einzigen Kodex, um ihn in Partitur seiner Bibliothek einzuverleiben, noch in seinen sechziger Jahren arbeitet er bis tief in die Nacht, um seine Sammlung durch bedeutende Werke zu bereichern [8]); doch werden wir ihn von einer gewissen Einseitigkeit nicht freisprechen können. Sein Hauptaugenmerk geht darauf, möglichst viel zu erlangen; dazu kommt die Absicht, seine Abschriften in geeigneter Weise zu ver-

---

[1]) Gazzetta musicale di Milano 1844 S. 83 und Carcano a. a. O. S. 8. Anmerkung.

[2]) Stassoff S. 28.

[3]) Nach einer Aufzeichnung Santinis in seiner Bibliothek.

[4]) Ernannt am 30. März 1835. (Catalogo dei maestri compositori . . . della Congregazione ed Accademia di S. Cecilia di Roma. Roma 1845.)

[5]) Carcano a. a. O. S. 9. Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie 1891. S. 91.

[6]) Die Urkunde befindet sich in der Bibliothek.

[7]) Nach dem Eintritte des Kardinals Odescalchi in den Jesuitenorden 1838 wohnte Santini via dell' anima no. 50 mit einer Schwester, die ihm den Haushalt führte.

[8]) Auf den meisten seiner Abschriften verzeichnet Santini genau Zeit und Dauer des Kopierens.

kaufen; an eine Herausgabe mancher wertvoller alter Werke, die er in Partitur setzte, oder an eine wissenschaftliche Bearbeitung seines reichen Materials hat er nicht gedacht. Er wird selbst gefühlt haben, daß ihm die Befähigung hierzu abging. Jedoch ist die Propaganda durch die von ihm veranstalteten musikalischen Übungen rühmlich anzuerkennen. Hervorzuheben ist auch außer seiner Bescheidenheit die Liebenswürdigkeit und Bereitwilligkeit, mit der er jedem Musikfreunde und -Kenner seine Sammlung zeigte und von seinen reichen Schätzen mitteilte. Mendelssohn gibt folgende Charakteristik von ihm: „Santini ist ein echter Sammler im besten Sinne des Wortes. Ob seine Sachen großen Wert an Gelde haben, ist ihm einerlei; — drum gibt er alles ohne Unterschied gern weg und sucht nur immer Neues zu bekommen; denn ihm liegt besonders an der Verbreitung und allgemeinen Kenntnis seiner alten Musik. — Er ist eigentlich ein beschränkter Mensch, und das halte ich in gewissem Sinne für ein großes Lob, denn wie er kein musikalisches oder sonstiges Lumen ist, und auch außerdem mit dem Klosterbruder, der ergründen will, viel Ähnlichkeit hat, so weiß er sich genau auf seine Sphäre zu beschränken. Die Musik interessiert ihn eigentlich nicht viel, wenn sie nur in seinem Schranke steht, und er ist und hält sich für nichts als einen ruhigen, fleißigen Arbeiter. Daß er langweilig ist und auch zuweilen nicht ohne Schärfe, muß man freilich zugeben, hat und verfolgt aber ein Mensch eine bestimmte Richtung und bildet er sie nach Kräften aus, um damit den andern Menschen zu nützen und die Sachen weiter zu bringen, so habe ich ihn lieb und glaube, daß ihn ein jeder achten soll, ob er langweilig oder angenehm sei“ [1]). Mendelssohn urteilt allerdings etwas in Bausch und Bogen, er merkt nicht, daß er sich eigentlich widerspricht; wichtig ist aber, auch von ihm bestätigt zu finden, wohin das Streben Santinis vornehmlich ging. Daß Santini doch nicht so „beschränkt“ war, zeigt neben seinen Kompositionen sein ausgebreitetes musikgeschichtliches Wissen, und eine nähere Besichtigung und ein eingehenderes Studium seiner Sammlung läßt den Wert dieses Mannes doch bedeutender erscheinen, als Mendelssohn meint. Wenn Kiesewetter in der Vorrede seines Kataloges der Sammlung alter Musik sagt: „Ich verfolgte den Plan: eine Geschichte der Musik von der Entstehung der harmonischen kontrapunktischen Kunst bis

[1]) Reisebriefe S. 76.

auf die neuere Zeit in Denkmälern herzustellen," so können wir mit Fug und Recht dieses Ziel auch Santinis Leben geben. Wenn wir ihm aber nicht den Ehrennamen eines „ristauratore dell' antica musica" beilegen können, wie ihn Carcano nennt, so tragen hieran doch eine große Schuld die italienischen Verhältnisse; erst in Deutschland sollte durch Männer wie Ettinger in München, Thibaut in Heidelberg, und dann Proske, Witt und Haberl das Verständnis für die wahre Kirchenmusik wieder aufgehen. Diesen Männern ist es zu danken, daß wir in den katholischen Kirchen eine würdige, der Hoheit des Gottesdienstes entsprechende Musik haben, und daß das Interesse auch für diese Art der Musik in weitere Kreise gedrungen ist. In diesen Kreis ist neben Baini, der die eigentliche Grundlage dieser Bestrebungen bildete, Santini einzustellen, wenn auch auf einen bescheidenen Platz, soweit es die Befähigung betrifft, was aber nicht große Verdienste und Erfolge ausschließt. Wie aber Baini dahinging, ohne einen bedeutenden Nachfolger zu finden, der die Sixtinische Kapelle auf derselben Höhe gehalten hätte und in gleicher Weise für die Interessen der kirchlichen Musik tätig gewesen wäre, so hat auch Santini die Früchte seines Arbeitens nicht geerntet. Die musikalische Bildung der Dirigenten und Organisten war nicht groß genug, die moderne Kirchenmusik mit ihrer Äußerlichkeit und Unnatur zu tief eingewurzelt, als daß es einem Manne hätte gelingen können, hier Besserung zu schaffen. Santini muß am Ende seines Lebens selbst empfunden haben, daß sein Wirken für Italien vergeblich gewesen war, und so wird er gerne zugestimmt haben, seine Sammlung zu veräußern, als sich ihm eine günstige Gelegenheit hierzu bot. Diese Gelegenheit fand sich in der Mitte der fünfziger Jahre durch den Bischof Johann Georg Müller von Münster und dessen Domchordirektor Bernhard Quante [1]).

Bischof Müller, ein äußerst kunstbegeisterter und musikliebender Mann, der für die Hebung der kirchlichen Kunst in seiner Diözese sich große Verdienste erworben hat, hatte gleich nach seiner Ernennung zum Bischofe das Bestreben, in seiner Kathedrale, wo bis dahin die moderne Musik mit Instrumentalbegleitung und Sologesang üblich gewesen war, eine Reform durchzuführen. Im Jahre 1851 ernannte er den Kaplan Quante zum Domvikar und

[1]) Schon Nicolai hatte in einem Schreiben an das Ministerium in Berlin 1838 den Vorschlag gemacht, Santinis sämtliche italienische Sachen zu kaufen (Tagebücher S. 75), doch wurde dieser Vorschlag nicht ausgeführt.

Lehrer für Kirchengesang. Dieser ging daraufhin, ohne seine Stelle erst anzutreten, unterstützt durch die bischöfliche Munificenz nach Regensburg, um sich unter Proske und Mettenleiter in der Kirchenmusik auszubilden. Von 1853 bis Ende 1855 hielt er sich in Italien auf, und lernte in Rom Santini kennen, mit dem er viel und freundschaftlich verkehrt zu haben scheint. An der großartigen Bibliothek Proskes hatte Quante die Bedeutung einer solchen Sammlung für die Wiederbelebung der klassischen Kirchenmusik kennen gelernt, jetzt machte er seinem Bischofe den Vorschlag, Santinis Sammlung für den Münsterschen Domchor anzukaufen. Der Bischof stellte die Kaufsumme[1]) aus seiner Privatkasse zur Verfügung, und auch Santini erklärte sich mit dem Verkaufe einverstanden, jedoch unter der Bedingung, die Bibliothek bis zu seinem Tode benutzen zu dürfen. So kam erst im Jahre 1862, als Santini nach einem überaus arbeitsreichen Leben seine Augen für immer schloß, die Sammlung nach Münster. Hier sollte sie indes nicht voll gewürdigt, geschweige denn ausgenutzt werden. Quante war hauptsächlich für die Hebung des Choralgesanges tätig[2]), in der polyphonen Musik beschränkte er sich auf die leicht zugänglichen Neuausgaben. In einer Weise zu arbeiten, wie Proske es tat, nämlich durch Herausgabe alter Werke der Forschung zu dienen, lag außerhalb der Befähigung Quantes. So blieb die Bibliothek unbekannt und unbenutzt, bis Edward Dent aus Cambridge sie für seine Scarlatti-Forschungen aufsuchte, sich der mühevollen Arbeit des Ordnens unterzog und nachdrücklich auf ihren Wert hinwies.

---

[1]) Wie mir Herr Domkapitular Dr. Fr. Schmidt mitteilte, betrug die Kaufsumme 4000 Taler. Genauere Angaben finden sich weder in den Akten des Generalvikariats noch in denen des Domchors.

[2]) Nach seinen eigenen Angaben stand bei ihm das Studium des Gregorianischen Gesanges im Vordergrunde. Welche Auffassung er von der Musik hatte, geht aus folgenden Worten hervor: „Noch immer fehlte mir der Sinn, daß ich ihn (den Gregorian. Gesang) aller harmonischen Musik aus Überzeugung vorzog. Ich sage: aus Überzeugung, d. h. daß meine Seele im Herzen ihn wirklich höher stellte als die künstlerischere Form. Daß er besser sein müsse, weil er der eigentliche Gesang der Kirche ist, wußte ich; daß die Melodie überhaupt höher steht als die Harmonie, war mir gewiß; es fehlte, wie gesagt, eben noch die Überzeugung des Herzens, und wo sollte ich diese finden, wenn nicht im Gebete. Und mein Gebet ist im vollsten Maße erhört und erhört sich immer noch mehr.“ (Quante: Zur Reform des Kirchengesanges. I. Das Gregorianische System. Münster 1867.) Doch legte Quante den Grund zu dem Domchore, der unter seinem Nachfolger Friedrich Schmidt zu großer Bedeutung und Berühmtheit gelangte.

Neben der kirchlichen Musik berücksichtigt Santinis Sammlung auch die Profanmusik in starker Weise. Von unschätzbarem Werte ist die Sammlung z. B. für das Studium der neapolitanischen Schule des 18. Jahrhunderts. Vollständige Opern liegen von folgenden Komponisten vor: Anfossi, Pietro Auletta[1]), Bertoni, Giov. Bonencini, Caldara, Cimarosa, Hasse, Jemmelli, Leo, Logroscino, Franc. Mancini, Gennaro Manna, Simon Mayr, Paër, Pagliardi, Paisiello, Pasquini, Perez, Piccini, Sacchini, Salieri, Sarti, Scarlatti, Terradellas, Traetta, Vinci; dazu kommen eine außerordentlich große Reihe einzelner Arien, die in Sammelbänden zusammengestellt sind, ich erwähne nur Hasse (sechs Bücher Arien), Jommelli, Leo, Scarlatti, Vinci, ferner Cantaten, besonders Astorga (sieben Bücher Cantaten), Caldara, Händel, Scarlatti. Mit Oratorien sind folgende Komponisten vertreten: Bertoni, Franc. Bianchi, Bonfichi, Borsetti, Caldara (dreizehn Oratorien), Cimarosa, Delfante, Guglielmi, Hasse, Händel, Jommelli, Latilla, Leo, Paisiello, Piccini, Porpora, Scarlatti, Terradellas, Violone. Auch aus der Instrumentalmusik finden sich mehrere bisher unbekannte und seltene Werke. Santinis eigentliche und selbständige Tätigkeit bezieht sich aber auf die frühere Zeit. Neben einer Reihe Madrigalsammlungen aus der zweiten Hälfte des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts setzte er besonders die kirchlichen Werke dieser Zeit in Partitur, und es dürfte sich selten eine Sammlung finden, die auf diesem Gebiete in solcher Vollständigkeit die italienischen Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts enthält[2]). Die Bedeutung und der Wert dieser Sammlung beruht darin, daß Santini eine Reihe von Werken in Partitur gebracht, also bequem zugänglich gemacht hat, die sonst nur in Stimmdrucken vorliegen, und deshalb von Gelehrten und Praktikern unbenutzt geblieben sind, weiter, daß viele Komponisten und Werke hier zu Ehren kommen, die bisher niemand beachtet oder nur genannt hat. In über fünfzig meist umfangreichen Sammelbänden legte Santini Messen und Motetten aus den Stimmdrucken von Jacques Moderne, Nicolaus du Chemin, le Roy und Ballard, Gardano, Scoto usw. nieder, dazu kommen die Bände, die nur bestimmte Komponisten

[1]) Von den gesperrt gedruckten Komponisten sind Werke vorhanden, die in Eitners Quellenlexikon nicht genannt sind.

[2]) Allerdings muß bemerkt werden, daß von der venetianischen Schule wichtige Werke fehlen.

enthalten. Eine Anzahl ganz unbekannter Namen findet sich aus dieser Zeit namentlich aus Süditalien. Die römische Schule ist außerordentlich stark vertreten, vorzüglich hebe ich hervor die zahlreichen Werke von Cifra und Foggia. Hier zeigt sich Santinis nie rastende, unermüdliche, gewaltige Arbeit! Aus dem 18. Jahrhundert liegen kirchliche Werke in Kopien von Santinis und anderer Hand zahlreich vor, ferner enthält die Sammlung aus dieser Zeit viele Autographe, so die großen Sammlungen von Alessandro Melani und Ottavio Pitoni. Die vorhandenen Druckwerke sind zum größten Teile aus dem 17. Jahrhundert und beziehen sich meist ebenfalls auf die kirchliche Musik; auch unter ihnen sind zahlreiche Unica und seltene Werke, ich erwähne besonders die Erstausgabe der Motetten von Vittoria aus dem Jahre 1572. So darf man sagen, daß Santinis Sammlung in diesen Schätzen ein Bild der Entwicklung gibt, welche die italienische Kirchenmusik im Laufe dreier Jahrhunderte nahm[1]).

Es muß noch bemerkt werden, daß Santinis Partituren nicht immer zuverlässig und genau sind, für eine authentische Ausgabe müßte immer der Druck zum Vergleiche herangezogen werden, auch ist bei vielen Abschriften, namentlich aus dem 16. Jahrhundert, die Angabe des Komponisten mit Vorsicht aufzunehmen. Die beiden über Santinis Bibliothek existierenden Kataloge[2]) sind sehr mangelhaft, da sie nur die Gattungen der Werke ohne genaue Unterscheidung verzeichnen, ferner eine Anzahl von Komponisten übergehen und bei andern wieder falsche Angaben und sonstige Irrtümer bringen.

In vorliegender Arbeit habe ich nun versucht, an ausgesuchten Stücken der Musica sacra jene Entwicklung zu veranschaulichen, dabei auf besonders wichtige und seltene Werke hinzuweisen und die Bedeutung der Komponisten zu bestimmen.

---

[1]) Ausdrücklich ausgenommen die venetianische Schule in ihrer Blütezeit.

[2]) Der eine wurde von Santini selbst herausgegeben, den andern lieferte Stassoff als Anhang zu seinem Buche.

Erstes Kapitel.

Die Zeit der Niederländer und Franzosen.

Das älteste Werk in der Bibliothek Santini ist eine in Partitur gesetzte Abschrift der Motetti A numero Arentatre, die Petrucci am 9. Mai 1502 zu Venedig herausgab[1]). Diese Sammlung meist sehr bedeutender Motetten bespricht kurz Ambros im dritten Bande seiner Musikgeschichte[2]), auch liegen ein paar wenige Proben bei ihm im fünften Bande und im „Trésor musical" von Maldeghem vor. Besonders wertvoll sind bei Petrucci die Marienmotetten, deren Texte ja bekanntlich die Komponisten immer wieder zu ihren schönsten Schöpfungen angeregt haben. An der Spitze steht hier jenes wundervolle vierstimmige „Ave Maria" von Josquin, das wohl nicht ohne Absicht gleich an die erste Stelle im Drucke gesetzt ist[3]). Auf die gleiche Höhe wie Josquin erhebt sich Loyset Compère, der sich durch die Innigkeit und Herzlichkeit seines Tones und durch das plastische Herausarbeiten der Hauptstellen auszeichnet. So ist die kurze Motette „Crux triumphans, decus potentium" bedeutend durch den ernsten Ton, der — schon gekennzeichnet durch die tieferen Stimmen — über dem ganzen schwebt, und durch die einfache, homophone und doch sehr wirkungsvolle Deklamation an Stellen wie „robur fortitudinis sanguine

[1]) Das einzige bekannte Druckexemplar befindet sich in Bologna. Eine Beschreibung des Druckes in den Monatsheften für Musikgeschichte V. 92. Die Inhaltsangabe bei Eitner (Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1877. S. 2) und bei Ambros ist ungenau. Jean Ghiselin ist mit vier Motetten vertreten, ohne Autorangabe sind sechs Motetten. (Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Carlo E. Schmidle in Bologna.)

[2]) Dritte Auflage. Leipzig 1893. S. 198.

[3]) Es findet sich auch in Glareans Dodecachordon 1547 und bei Maldeghem. Eine Würdigung bei Kretschmar: Führer durch den Konzertsaal a. a. O. S. 441 f.

Jesu tincta“. Überhaupt suchen die frühen Niederländer grundsätzlich den Gipfel des Ausdrucks durch Homophonie zu markieren. Hoheitsvoll und ergreifend wirkt es in dieser Motette, wie im zweiten Teile das öfter wiederkehrende Wort „Jesus“ durch einen einfachen, langen Akkord gebracht und durch Pausen scharf abgehoben wird, namentlich an dem Höhepunkte „Tu es Jesus, pax et protectio“. In Compères „Ave Maria“ sind es die Tonabschnitte „O Christe audi nos“ und der in ungradem Takte gebrachte Schluß „Beata es Maria,“ die uns seine Kunst, durch einfache Mittel zu wirken, in schönstem Lichte zeigen. Daß er aber auch die strengere Stimmführung nicht verschmähte, zeigt der Anfang des „Propter gravamen et tormentum“; doch auch hier sind wiederum Hauptstellen wie „et in manu patris commendato“ und „memento nostri, piissima mater, mater misericordiae“ durch einfache Homophonie wiedergegeben. Wie weit Compère hier in dem Hervorheben des einzelnen Wortinhalts geht, zeigt die Stelle „ad coelestis patriae requiem,“ wo er dem Worte „requiem“ im Basse den Anfang der Ritualmelodie des Requiem

gibt. Das Streben, den Textinhalt musikalisch charakteristisch auszudrücken, hebt auch die Motette „Sile fragor ac verborum tumultus“ hervor. Mit einem kurzen, prägnanten Motiv setzen die Stimmen kanonisch geführt ein; dann Generalpause; nun wird scharf und gewichtig markiert „ac verborum tumultus“; sodann beginnt ein lebendiges Zurufen der hohen und tiefen Stimmen, die sich bei den Worten „psallere nos sine“ wieder vereinigen und eine Zeitlang in einfachem, harmonischem Satze fortschreiten; der zweite Teil mit der Anrufung an Maria „suscipe dei mater“ ist etwas ruhiger, der Schluß bringt mit dem Einsetzen des ungeraden Taktes eine Steigerung, in der besonders die Akzentuierung des Wortes „detrahit“ hervortritt.

Die Motetten von Gaspar (van Werbecke) zeichnen sich zum großen Teile durch einen einfachen, schlichten Satzbau aus. Namentlich die Motette „Ave stella matutina“, die, wie Ambros sagt (S. 252), „wie ein Klang aus einer Welt des Friedens tönt“, ist im Aufbau und in den Intervallen ganz volkstümlich gehalten. Sopran und Tenor beginnen in einfachen Intervallen, Note gegen Note, dann wiederholen Alt und Baß dieselbe Melodie, aber zu andern Worten, schließlich treten sämtliche Stimmen zu vollem Klange zusammen. So wiederholt sich der Bau der Motette, Sopran und Tenor wechseln mit Alt und Baß, die Höhepunkte werden

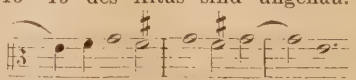
vierstimmig gegeben, nur an zwei Stellen greift das Ganze melodisch weiter aus. In diesen Marienmotetten bietet Gaspar sein bestes; hervorzuheben sind noch „Ave Domina sancta Maria", „Christi mater ave" und „Virgo Maria non est tibi similis", das Ambros zum Abdruck gebracht hat[1]).

Die Motette „O genitrix gloriosa" von Jean Ghiselin, die mit zu den schönsten in der Sammlung gehört, befindet sich auch handschriftlich im päpstlichen Kapellarchiv im Vatikan (Kodex 46) und ist hier Compère zugeschrieben[2]).

Von Messen aus jener Zeit befinden sich das erste Buch der Messen Josquins in Stimmen und Fragmente von Messen Brumels handschriftlich bei Santini.

Durch Petruccis Erfindung nahm der Musikdruck einen raschen ungeahnten Aufschwung und erlangte eine große Verbreitung. Nicht nur Italien, auch Deutschland und Frankreich suchten durch Herausgabe großer Sammelwerke die reiche Nachfrage nach Musikalien zu befriedigen. Bei Santini ist für eine kleine Zeit eine Lücke, es fehlen die Werke von 1502—1532, was wohl auch zum Teil seinen Grund darin haben mag, daß 1527 die römischen Bibliotheken und Archive durch den „sacco di Roma" verwüstet und vernichtet wurden; erst mit 1532 setzen Santinis Abschriften wieder ein. Es wird aus diesem Jahre die Motetti del Fiore des Jacques Moderne de Pinguento, genannt Grand Jaques, zu Lyon, die Santini aus dem Exemplar im Archive von St. Maria in Vallicella in Partitur brachte. Es folgen dann die Kopien folgender Druckwerke: Aus demselben Jahre und aus derselben Druckerei der secundus liber cum quatuor vocibus, der secundus liber cum quinque vocibus, von 1538 der tertius liber ad quinque et sex voces, ebenfalls von 1538 die Motetti del frutto (primus liber cum quinque vocibus), gedruckt bei Antonio Gardane in Venedig, und der von Buglhat zu Ferrara verlegte „Liber cantus (vocum quatuor) triginta novem motetos habet", und der „Mutetorum divinitatis liber primus", der 1543 von Giovanni Antonio Casteliono zu Mailand verlegt wurde. Es sind dieses

[1]) Bd. V. S. 183. Die Takte 13—15 des Altus sind ungenau. Nach Santinis Vorlage müssen sie lauten:



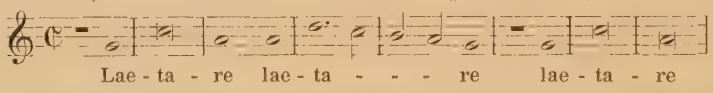
[2]) Haberl, Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives zu Rom. Leipzig 1888, S. 122.

alles berühmte Druckwerke, die heute nur selten anzutreffen und bis jetzt wenig beachtet sind. Bekannter und verbreiteter sind die Drucke des Tilman Susato in Antwerpen, von dem bei Santini die zwei Bücher „sacrae cantiones“ und das erste Buch fünfstimmiger Messen von 1546 im Originaldruck und in Abschrift vorliegen.

Nur die letztgenannte Sammlung des Susato bringt Messen; die übrigen Drucke sind Sammelwerke von Motetten verschiedener Komponisten; überhaupt steht in jener Zeit in der Produktion die Motette weit über der Messe. Die Entwicklung, welche die Motette in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm, ist bekannt. Die Texte an sich werden kürzer, dafür tritt als neues Prinzip die Textwiederholung auf, und die einzelnen Abschnitte des Textes werden breiter ausgeführt. Textmischung kommt vereinzelt noch vor, die Texte stehen aber inhaltlich immer im Zusammenhang; ich erinnere an das Salve Regina von Gombert mit dem Motto „Diversi diversa orant“, wo jede der vier Stimmen einen anderen Text singt; als weitere Beispiele führe ich an die Motette „Recordare Domine“ von Verdelot, in welcher der zweite Alt die Worte „parce domine populo tuo“ hat und Willaerts fünfstimmige Motette „Laetare sancta mater ecclesia“ mit dem Tenor „Augustine lux doctorum“. Musikalisch betrachtet herrscht durchaus die kunstvolle, imitatorische Setzweise vor, jede Stimme beansprucht volle Selbständigkeit. Das Bestreben, durch vollen, einfachen Akkordsatz plastisch zu wirken, wie man es bei Josquin und Compère findet, tritt nur vereinzelt auf. Neben der Vierstimmigkeit steht gleichberechtigt die Fünfstimmigkeit. Auffallend ist das häufigere Vorkommen von Motetten für nur höhere oder tiefere Stimmen. Während die Mehrchörigkeit, die von Ockeghem und Josquin angebahnt wurde, von den Meistern dieser Periode noch liegen gelassen wird und erst später auf venezianischem Boden festen Fuß faßte, versuchen die Komponisten der ersten Hälfte des Jahrhunderts durch Schreiben von Werken für gleiche Stimmen (ad voces aequales oder pares) besondere Klangwirkungen oder wenigstens Abwechslung zu erzielen. In den von Moderne 1532 herausgegebenen Sammelwerken finden sich z. B. von Layolle nur für Männerstimmen: Nigra sum; Noè hodie natus est nobis und ein Miserere; für hohe Stimmen: Inter natos mulierum. Nicht immer wird für die einzelnen Textabschnitte ein neues Thema genommen, oft legen die Komponisten ihrer Motette ein Hauptthema zugrunde,

das im Verlaufe motivisch verarbeitet wird. Der seelische Gehalt läßt allerdings bei vielen Arbeiten nach, manche sind, vielleicht veranlaßt durch einen inhaltlosen Text, der den Komponisten wenig Anregung bot[1]), nicht viel mehr als bloße Übungen im mehrstimmigen Satze. Doch tritt uns noch eine bedeutende Anzahl von Meistern entgegen, die durch ihre frischen, eingänglichen und dabei edlen Melodien ihre Wirkung ausüben[2]).

Unter diesen Komponisten steht Andreas de Sylva, päpstlicher Kapellsänger und compositore ponteficio Leo X.. mit an erster Stelle. Die Technik der Stimmführung ist bei ihm nie Selbstzweck, jede Stimme ordnet sich unter, den Gesamteindruck zu unterstützen und zu heben. Besonders ist Sylva reich an schönen, sinnvollen Themen, in denen er mit Vorliebe große, charakteristische Intervalle anwendet. Das Anmutige und Freudige ist sein Gebiet. So malt er die Freude und Begeisterung in der Motette „Laetare nova Sion", indem er erst dreimal das „Laetare"



bringt, bevor er mit dem weiteren Texte fortfährt. Dieser Eindruck der Freude wird noch verschärft durch die engsten Nachahmungen in den übrigen Stimmen. Bei den Worten „magnificate populi Dominum" tritt dreiteiliger Rhythmus ein und hier vereinigen sich zum erstenmal alle Stimmen, um feierlich in homophonem Satze zweimal diese Stelle zu deklamieren, die, so aus dem Ganzen herausgehoben, überraschend und mächtig eindrucksvoll wirkt. Auch in dem zweiten Teil dieser Motette sind die Worte „Dominus est nobis potens" auf die gleiche Weise hervorgehoben.

Schon Haberl hat darauf hingewiesen, daß Palestrina die Messe „Illumina oculos meos" über die gleichnamige Motette Sylvas geschrieben hat[3]). Aus dem von Moderne 1532 herausgegebenen Sammelwerke geht aber hervor, daß Palestrina noch zwei weitere Motetten dieses Meisters als Vorlage für zwei Messen benutzte, und zwar die Motetten „O regem coeli" und „Virtute magna"[4]). Beide

[1]) Diese und andere Gründe bei Kretschmar a. a. O. S. 447.

[2]) Santini hat die genannten Sammelwerke vollständig kopiert, so daß man sich an Hand der Abschriften ein Urteil über diese verschiedenen Richtungen bilden kann.

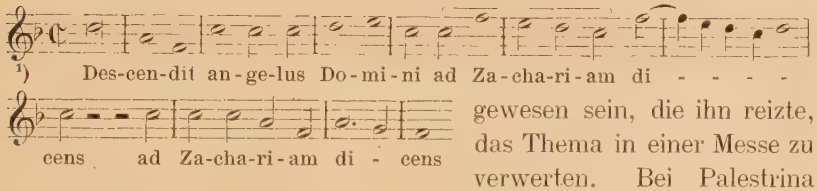
[3]) 10. Buch der Messen. 19. Band der Gesamtausgabe. S. a. Haberl, Katalog des päpstl. Kapellarchivs. S. 167.

[4]) Beide Messen im ersten Buch. 10. Bd. der Gesamtausgabe. Die

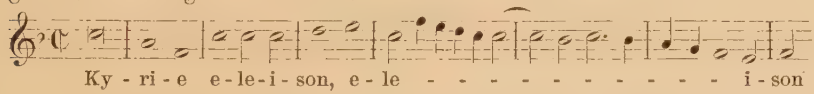
Messen Palestrinas stimmen auch in Schlüssel und Stimmenzahl mit den Motetten Sylvas überein.

Daß in diesen Motetten Sylvas der Schluß des zweiten Teiles mit dem des ersten übereinstimmt, liegt in dem gleichen Text begründet und findet sich auch häufiger bei andern Komponisten der Zeit.

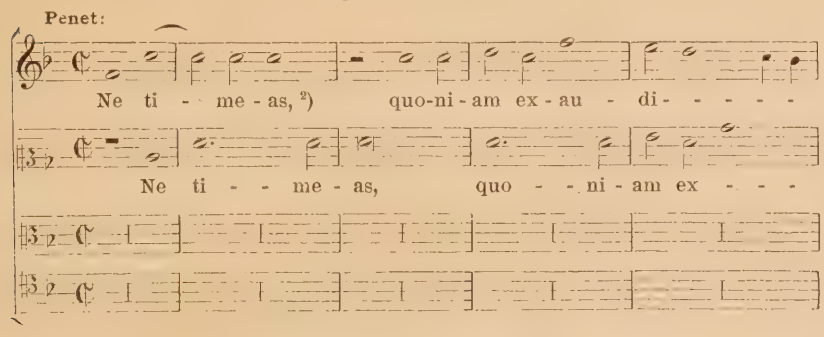
Wie eingehend der jugendliche Pierluigi jene Zeit in den Motetten des Fiere des Moderne studiert hat, zeigt wiederum seine Messe „Descendet Angelus Domini“ im elften Buche (Bd. 20 der Gesamtausgabe), der die gleichnamige Motette von Hilaire Penet zugrunde liegt. Auch hier wird es die einfache, wohlklingende Melodie



gewesen sein, die ihn reizte, das Thema in einer Messe zu verwerten. Bei Palestrina gewinnt es folgende Gestalt:



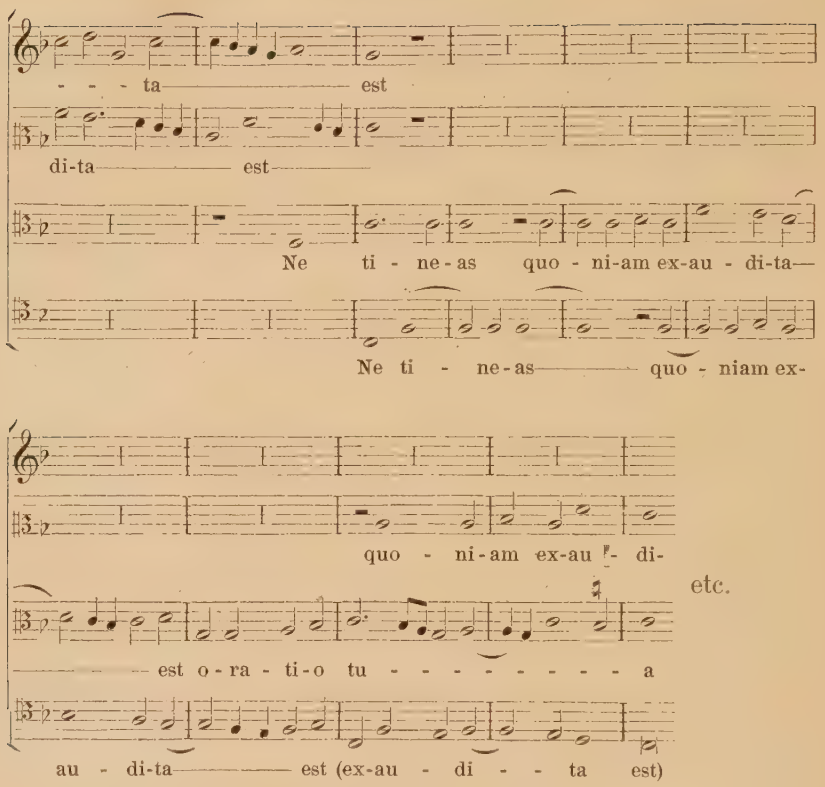
Eine Zusammenstellung des Anfanges des zweiten Teiles der Motette mit dem „Qui tollis“ der Messe möge zeigen, wie auch hier Palestrina seine Vorlage verändert hat.



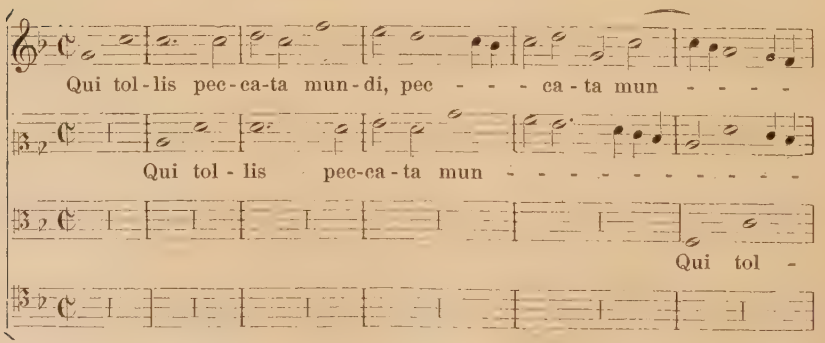
Bemerkung Haberls betreffend die Veränderung der gregorianischen Ritualmelodie im Thema der Messe „O regem coeli“ (11. Bd. S. VII) gilt also für Sylva! — Die Motette „Virtute magna“ ist bei Modernus ohne Autorangabe, Santini schreibt sie Sylva zu, ebenso findet sie sich im Ms. Landsberg 321 der Kgl. Bibliothek von Berlin unter diesem Namen.

[1]) Man beachte die Tonmalerei.

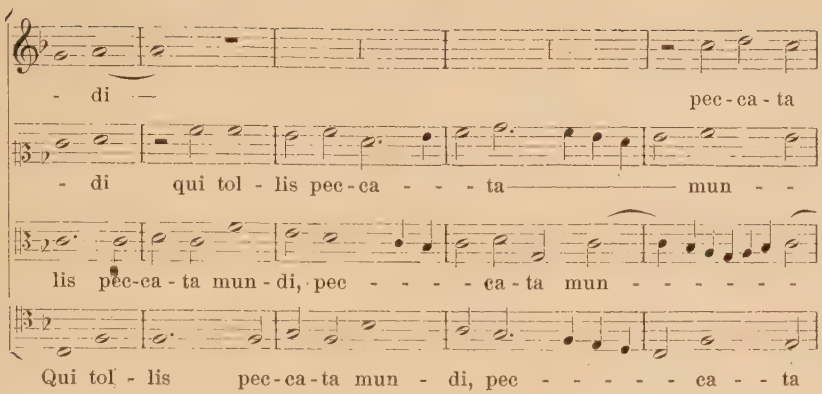
[2]) Der Text der Motette lautet vollständig: „Descendit angelus Domini ad Zachariam dicens: Accipe puerum in senectute tua, et habebit nomen

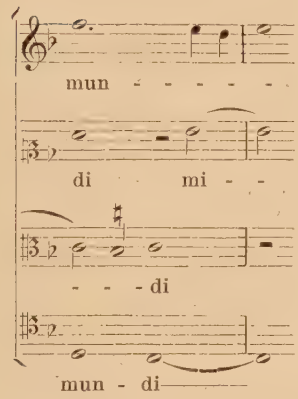


Palestrina:



Joannes Baptista. Ne timeas, quoniam exaudita est oratio tua, et Elisabeth uxor tua pariet tibi filium," ist also der Matutin für das Fest Johannes des Täufers entnommen. Die Messe Palestrinas wird daher nicht für die Osterzeit gedacht sein, wie Haberl meint, sondern für diesen Heiligenfesttag.





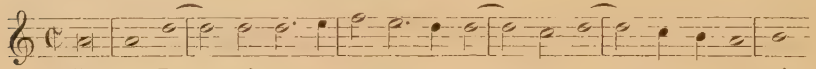
etc.

Der eingeklammerte Teil des Themas der Motette bildet die Grundlage für den Aufbau des Ganzen, auch im zweiten Teil kommt er öfter vor. — In dem Mutetarum Divinitatis Liber I. von 1543 ist Penet noch mit einer fünfstimmigen Motette „Virgo prudentissima“ vertreten.

Mit einer größeren Anzahl vier- und fünfstimmiger Motetten kommt in den Sammelwerken von Castelione und Moderne Jean Lheritier vor. Ebenfalls bedeutend in der Satztechnik, weiß er aber auch durch einfachste Mittel gute Wirkungen zu erzielen. So ist die Motette „Regnum mundi et omne ornatum saeculi contempsi“ für vier Soprane und Alt hervorragend durch den erhabenen Ton bei den Worten „Jesu Christi“ und durch die schöne Steigerung am Schlusse „quem vidi, quem amavi, in quem credidi, quem dilexi“. Namentlich der milde und sanfte Schluß „quem dilexi“ mit dem vollständigen Dur-akkord — für jene Zeit eine Seltenheit — tritt besonders hervor. Einfacher gehalten ist die Motette „Senex puerum portabat“, aber sie wirkt äußerst anmutig und liebenswürdig und Ambros hat recht, wenn er sagt (III. Bd. S. 276), daß „nicht eben viele Tonwerke jener Zeit mit ihr an milder Schönheit sich messen können“. Moderne bringt von Lheritier noch die vierstimmigen „Benedicat te Dominus“, den Psalm „Nisi Dominus aedificaverit“, und die fünfstimmigen „Alma Redemptoris“ und „Nigra sum“. Die Beliebtheit dieses Kompo-

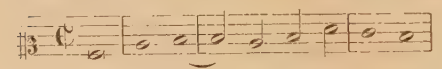
nisten geht auch aus dem Umstande hervor, daß seine Motetten in vielen Sammelwerken jener Zeit vorkommen, so in der von G. Forster bei Petreius 1540 herausgegebenen Sammlung, ferner bei Attaignant und Gardane und schon bei Petrucci 1519. 1555 gab Lheritier selbst in Venedig bei Scoto ein Druckwerk heraus mit dem Titel „Motetti de la fama, libro primo a 4 voci, composti da Joanne Lheritier, Musico eccellentiß. raccolti da molti libri, gia stampati, ed alcuni anchora non piu stampati". Aus dieser Sammlung (P. S.) [1]), die außer dreizehn Motetten Lheritiers noch solche von Le Heurteur, Archadelt und Lupus enthält, sind einige Marienmotetten wie „Ave virgo gloriosa" und „Ave Maria" hervorzuheben.

In verschiedenen Sammelwerken findet sich der Psalm „In te Domine speravi" mit dem Thema



der sowohl Lheritier als auch Verdelot zugeschrieben wird. Schon im 16. Jahrhundert herrschte Unklarheit darüber, von wem dieser Psalm sei, denn Petreius zeichnet 1542 Lheritier alias Verdelot. Es scheint aber, daß Lheritier der Komponist ist, da der Psalm in der älteren Sammlung von 1526 unter diesem Namen sich findet. Sicher von Verdelot ist eine vierstimmige Komposition dieses Psalmes in den Motetti del Frutto von 1539 mit dem Thema

von der Ambros sagt, „daß sie allein schon genügen würde, von dem Werte dieses Meisters, insbesondere von seinem bei meisterhafter und reicher Fügung des Tonsatzes fein entwickelten Sinn für Schönheit und Wohlklang einen sehr hohen Begriff zu geben" [2]). Der tertius liber Mottetorum ad quinque et sex voces des Moderne von 1538 bringt noch eine fünfstimmige Komposition dieses Psalmes von Verdelot mit dem Thema:

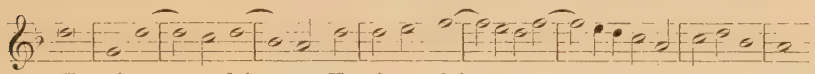


an der bemerkenswert ist, daß der Baß. im tempus perfectum geschrieben, das Motto trägt: Qui se humiliat, exaltabitur; der zweite Teil ist überschrieben: „Pulsate et aperietur." Diese Stimme singt den ganzen Psalm hindurch die Worte: „Divitias et paupertates ne dederis mihi, sed

[1]) P. S. = handschriftliche, von Santini hergestellte Partitur.
[2]) III. Bd. S. 293.

tantum victui meo tribue necessaria.“ Außerdem ist in den Sammlungen des Moderne Verdelot mit einigen vier- und fünfstimmigen Motetten vertreten, von denen schon „Recordare Domine“ mit dem „parce Domine“ in der fünften Stimme erwähnt wurde. Diese Motette ist ebenso wie die vierstimmige „Tanto tempore vobiscum“ und die fünfstimmige „Si bona suscepimus“ für tiefe Stimmen geschrieben. Bedeutender als diese Arbeiten ist die Motette „Gabriel Archangelus apparuit Zachariae“ mit dem Thema

das Palestrina als Vorlage für seine vierstimmige Messe „Gabriel Archangelus“ [1]) gebrauchte. Bei Palestrina lautet das Thema:



er hat es also um eine Quarte in die Höhe transponiert und demgemäß andere Schlüssel und Vorzeichen angewendet.

Die einzige bekannte Messe Verdelots „Philomena“ erschien in dem ersten Buche Missarum quinque cum quatuor vocibus ex diversis Autoribus excellentissimis Venetiis apud Hieronymum Scotum 1544 (P. S.).

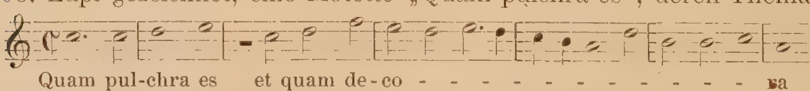
Etwas zahlreicher als Verdelot, der sich hauptsächlich als Madrigalkomponist betätigt zu haben scheint, kommt bei Moderne Franciscus de Layolle vor. Die Struktur seiner Werke ist im allgemeinen einfacher als die seiner Zeitgenossen, besonders weiß er aber durch interessante kleine Einzelheiten zu wirken. So gewinnt er einem wenig charakterischen Texte wie „Inter natos mulierum“ durch eine schöne, eingängliche Melodie und durch das „lichthelle Kolorit“ von drei Sopran- und einer Altstimme Bedeutung ab. Sehr schön bringt er in der Motette „Veni in hortum meum“ den Gegensatz „bibite et inebriamini carissimi“ und „ego dormio“ und im zweiten Teile zwischen dem homophon in ungradem Takte gesetzten, entschlossenen „surgam et circuibo civitates“ und dem kontrapunktisch weiter ausgeführten „per vicos et plateas“. In heller, wahrer Weihnachtsfreude strahlt die Motette „Noè hodie natus est nobis“. Sie ist einfacher und kürzer gehalten als die

[1]) Erstes Buch der Messen. Gesamtausgabe Bd. 10. Der Text der Motette ist wiederum der Liturgie des Festes Johannes des Täufers entnommen!

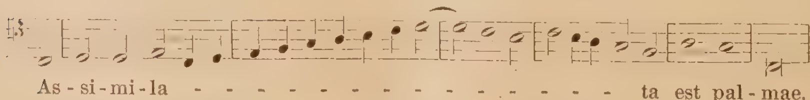
[2]) Ambros. III. S. 277.

andern Motetten; der Schluß bringt zu den Worten „gloria in excelsis Deo“ das Ritualmotiv des Gloria. Am bedeutendsten ist Layolle aber in den beiden Bußpsalmen „Domine ne in furore tuo“ und „Miserere“. Beide nur für Männerstimmen komponiert (Alt, zwei Tenöre und Baß), bringen in einfachen, erschütternden Akkorden den herbsten Bußcharakter zum Ausdruck, daneben aber Stellen stiller Klage und tiefer Reue, wie bei den Worten „tibi soli peccavi“, und wieder Klänge innigen Gottvertrauens, wie bei der Stelle „cor mundum crea in me“. Besonders ergreifend wirkt der Schluß des Miserere, wo die Bitte um Erbarmen noch einmal wiederholt wird, nun aber in der sichern Hoffnung und Zuversicht auf Vergebung.

In den Sammelwerken jener Zeit finden sich häufig als Komponisten angegeben die Namen Lupus und Johannes Lupi. Es scheint, daß diese Namen ein und denselben Komponisten bezeichnen, und zwar Johannes Lupus Hellinck. Diese Ansicht vertritt z. B. Eitner [1]); er wird hierin dadurch bestärkt, daß sich derselbe Gesang öfter in den verschiedenen Drucken mit den verschiedenen Namen findet, so z. B. steht in der Motette „Postquam consumati sunt“ bei Rhau 1545 im Alt und Baß Lupus als Autor, in den andern Stimmen Johannes Lupi. Dagegen ist wiederum geltend zu machen, daß die Archivalien über diese beiden sich widersprechen und daß z. B. in dem zweiten Buche der „Sacrae cantiones“ von Tilman Susato 1546 ausdrücklich zwischen Lupus Hellinck und Johannes Lupi unterschieden wird. Das zweite Buch der vierstimmigen Motetten des Moderne von 1532 bringt, mit Jo. Lupi gezeichnet, eine Motette „Quam pulchra es“, deren Thema



Palestrina seiner gleichnamigen Messe (im sechsten Buche) zugrunde legte. An der Motette ist die Behandlung der Worte „statura tua assimilata est palmae“ bemerkenswert, wo durch aufsteigende, über eine Oktave sich ausdehnende Gänge auch äußerlich das Emporstrebende gezeichnet wird, wie z. B. in der Baßstimme:

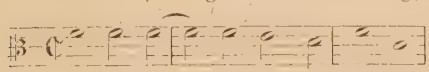


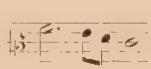
[1]) Quellenlexikon V. S. 98ff. Ebenso H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. II. 1. Leipzig 1907. S. 301.

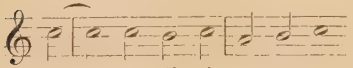
Eine andere Komposition dieses Textes findet sich in der Sammlung von Buglhat aus Ferrara 1538, die durch eigenen Wohlklang der Harmonie, aber auch durch eigentümliche Anwendung von Dissonanzen hervortritt. Das dritte Buch fünstimmiger Motetten des Moderne von 1538 enthält vier Motetten von Johannes Lupi, die aber zum Teil unter einer schwachen Erfindung leiden. Die Sammlung „Divinitatis" des Castelione von 1543 bringt von ihm ein fünfstimmiges „Hodie Christus natus est", das ebenso wie in der schon erwähnten Komposition des Layolle zu den Worten „Gloria in excelsis Deo" das Ritualmotiv verwendet. Tilman Susato hat im zweiten Buch seiner Sacrae cantiones von Lupi ein „Tu Deus noster" und ein „Beata es Maria" aufgenommen. Letzteres hat die schon in den Motetten Silvas gekennzeichnete Form, daß der Schluß des zweiten Teiles in Wort und Weise mit dem des ersten Teiles übereinstimmt.

Mit Lupus gezeichnet stehen bei Moderne die vierstimmigen Motetten „Odiernae lux diei", „Panis quem ego dabo" [1]), die Psalmen „In convertendo Dominus", „Beati omnes", beide für vier Stimmen, und der fünfstimmige „In te Domine speravi". Der Psalm „In convertendo" ist auf die Intonation

aufgebaut und bringt nur Worte wie „exultatio" und „magnificavit Dominus" in reicheren Melismen. Den Psalm „In te Domine speravi" nahm Palestrina als Vorlage für eine seiner herrlichsten Messen, die gleichnamige Messe im neunten Buche. Palestrina fügt aber noch eine Stimme hinzu und verändert auch in mancher Weise das Thema, so gleich im Anfang, wo er den Quartensprung



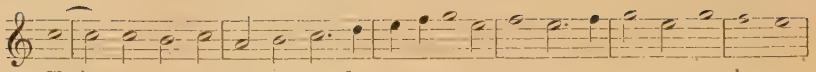
ausfüllt in  [2]); das Thema des „Christe", das bei Lupus nur vorkommt als



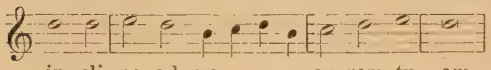
verlängert Palestrina in

[1]) Schon Haberl hat bemerkt, daß diese Motette Palestrina der gleichnamigen Messe im fünften Buche zugrunde legte. (14. Bd. der Gesamtausgabe. Vorwort.)

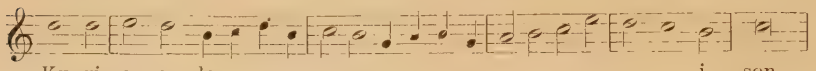
[2]) Das stimmt mit dem überein, was die gleichzeitigen Gesangstheorien über die melodischen Ergänzungen mitteilen.



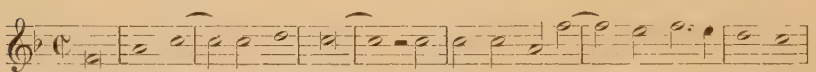
und endlich hat das Thema des zweiten Kyrie, das sich bei Lupus als



findet, bei Palestrina folgende Gestalt:



Die Sammlung von Buglhat enthält zwei Motetten von Lupus „Deus canticum novum“ und „Spes salutis“, beide für vier Stimmen; das zweite Buch der Sacrae cantionis des Tilman Susato die fünfstimmigen „O veneranda martyrum“ und „Pontificum sublime decus“, diese zwei in der bekannten Form, daß der Schluß des ersten Teiles im zweiten wiederholt wird. Das erste Buch der letzten Sammlung bringt die Motette „Ne proiicias me“ mit dem schönen Thema

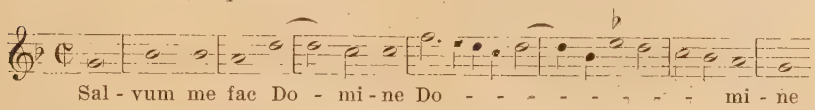


eine Motette, die bei aller kunstvoller Arbeit durch einen überraschenden Wohlklang und eine zu Herzen gehende Innigkeit erfreut. Namentlich der Schluß „In pace dormiam et requiescam“ ist von erhebender Schönheit. Die erwähnte Messensammlung von Scoto 1544 hat von Lupus die beiden Messen „Peccata mea Domine“ und „Christus resurgens“, echt niederländisch tüchtige Arbeiten.

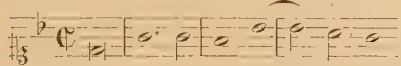
Ähnlich wie bei dem Namen Lupus geht es dem Musikforscher bei den häufig vorkommenden Namen Jachet oder Jacquet. Namentlich die Unterscheidung von Jachet van Berchem und Jachet di Mantova stößt auf Schwierigkeiten. Eitner hält letzteren für einen Gallier und Berchem für einen Flamländer und sagt: „Ein sicheres Erkennungszeichen besteht darin, daß Jachet di Mantova stets nur mit dem Vornamen genannt wird, . . . während Berchem immer mit vollem Namen oder nur Berchem oder Berghem genannt wird“ [1]). Nimmt man diese Unterscheidung an, so dürfte Riemann mit der Behauptung, daß Jachet di Mantova hauptsächlich Kirchenkomponist, Berchem vorzüglich Madrigalist war [2]), recht haben. In den bei Santini vorliegenden Sammel-

[1]) Quellenlexikon V. Bd. S. 258. Siehe auch Haberl, Kirchenmusik. Jahrb. 1891. S. 115. [2]) a. a. O. S. 300.

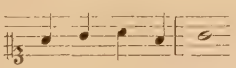
werken werden also die mit Jachet oder Jacquet bezeichneten Kompositionen zum größten Teile Jachet di Mantova zugeschrieben werden dürfen. Die Sammelwerke des Moderne bringen von ihm drei treffliche fünfstimmige Motetten „Alma Redemptoris", „Salvum me fac" und „Aspice Domine". Über das Thema der zweiten



hat Palestrina seine gleichnamige Messe (im zweiten Buche) aufgebaut. Es scheint aber auch, daß Palestrina die Motette „Aspice Domine" gekannt hat, die ersten charakteristischen Intervalle der Motette

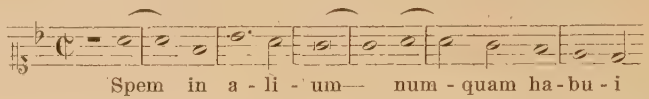


stimmen mit denen der Messe überein. Die Messe steht aber eine Quinte höher und hat demgemäß andere Schlüssel und kein Vorzeichen. Die Motette Jachets ist in ihrem ernsten Charakter sehr bedeutend, besonders tritt die Behandlung der Stelle „non est qui consoletur eam" hervor. Mit sieben Motetten steht Jachet in dem Sammelbande des Buglhat von Ferrara 1538. Mit Ausnahme einer, welche die zehn Gebote behandelt, „Unum cole Deum", zeichnen sie sich durch eine Menge schöner, sinnreicher Züge aus. So die Motette „Fratres ego enim accepi", in der bei den Worten „hoc est corpus meum" die Stimmen zu kurzem Zusammenklang sich sammeln, um durch lange Akkorde die hohe Bedeutung der Worte und die Feierlichkeit des Augenblicks zum Ausdruck zu bringen. Jachet gehört unter die Meister, die sich von der Volksmusik beeinflußt zeigen; er liebt Sequenzen und Melodiewiederholungen, wie in den Motetten „Domine bonum est" und „Adonai Domine Deus", in der die Sopranstimme jedes Motiv in gleicher Weise zweimal bringt; auch läßt er gerne die Stimmen paarweise in einfachen Intervallen fortschreiten. Ganz ausgezeichnet ist die Motette „Alleluja, surrexit Dominus". Das ganze Stück hindurch klingt das Motiv

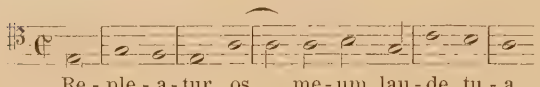


die einzelnen Stimmen singen es in kurzer Nachahmung, dann vereinigen sie sich zu zweien, um ihr „surrexit" zu jubeln; bei den Worten „mori dignatus est" für einen kurzen Augenblick feierlicher Zusammenklang des ganzen Chores. Noch einmal die Erinnerung an den Ernst des Todes, aber dann wieder Jubel: Alleluja, surrexit! Die Motetti del Frutto des Gardane bringen zwei vierstimmige Motetten von Jachet: „In illo tempore" und „Spem in alium

numquam habui". Die erste hat wieder eine schöne, leicht eingängliche Melodie, besonders interessant wird sie durch ihren Aufbau, durch die refrainartigen Wiederholungen des Abschnittes „modicum et iam non videbitis me etc". Das Thema der zweiten: „Spem in alium" liegt der gleich-



namigen Messe Palestrinas (im dritten Buche) — hier aber in die Oberquint transponiert — zugrunde. Von den fünfstimmigen Motetten Jachets, die in den Motetti del Frutto vorkommen, nahm Palestrina das Thema des „Repleatur os meum laude"



um es als Grundlage für seine gleichnamige Messe (ebenfalls im dritten Buche) zu benutzen. An Stelle des zweiten Alt, der in der Motette die fünfte Stimme hat, nimmt Palestrina aber — wenigstens im Kyrie — einen zweiten Sopran hinzu und führt den Kanon, der in der Motette zwischen Sopran und zweitem Alt ist, zwischen Tenor und zweitem Sopran durch. Außer diesen in Sammelwerken enthaltenen Kompositionen Jachets liegt bei Santini die Abschrift eines Druckwerkes vor, das zu Venedig bei Antonio Gardane 1553 herauskam unter dem Titel: Jacquet Musici suavissimi celeberrimique Musices Reverendissimi Cardinalis Mantuae Magistri Motecta quinque vocum diligentissime recognita. Es ist dies teilweise ein Abdruck fünfstimmiger Motetten, die 1539 bei Scoto und dann 1540 bei Gardane erschienen waren, ein Beweis, wie beliebt die Musik dieses Meisters war [1]). Einige Motetten finden sich auch in dem liber primus Motectorum cum quinque vocibus Nicolai Gamberti, Venetiis apud Hieronymum Scotum, der zuerst 1541 und dann 1550 erschien (P. S. nach der zweiten Ausgabe). Marienmotetten kommen in jener Sammlung nur vereinzelt vor, dagegen mehrere Heiligenmotetten, die allerdings unter den Texten, welche wenig musikalische Anregung boten, etwas leiden. Ein „Dixit autem Dominus servo" ist über dem Tenor

aufgebaut, den die quinta vox die ganze Motette hindurch singt:

[1]) Inhaltsangabe in den Monatsheften für Musikgeschichte. 21. Jahrg. S. 137.

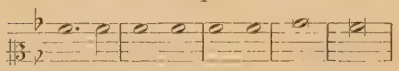
diese Art der Kompositionsweise und Textmischung findet sich in jener Zeit noch häufiger. Hervorheben möchte ich außer einem Pater noster, dem der gregorianische Choral zugrunde liegt, die Motette „Caligaverunt oculi mei“, die durch einen ernsten Ausdruck hervortritt. — Eine ältere Partitur von Magnificats in der Sammlung Santini enthält von Jachet zwei Kompositionen dieses Lobgesanges, eine über den dritten und eine über den achten Ton. Komponiert sind jedesmal nur die graden Verse, der Cantus firmus ist freier gehalten, nur in der ersten tritt er bei dem „fecit potentiam“ wörtlich auf, wo er von den beiden tiefen Stimmen kanonisch in Brevisnoten gebracht wird, während die beiden oberen Stimmen in kleineren Notenwerten darüber kontrapunktieren. Das „sicut erat“ erweitert sich zu sechs Stimmen und bringt ebenfalls die wörtliche Wiedergabe der liturgischen Melodie in einem Canon der dritten und vierten Stimme mit dem Motto: Tu me sequere in subdiapente. — Aus der Druckerei des Nicolaus du Chemin „sub insigni Griphonis argentei via ad D. Joannem Lateranensem“ in Paris kam 1554 ein Buch vierstimmiger Messen heraus, das von Jachet die Messe „Quam pulchra es“ für drei Tenöre und Baß enthält (P. S.). Sie ist aufgebaut über das der Liturgie entnommene Thema

das zu jeder Zeit und in allen Stimmen wiederkehrt, bald vollständig, bald nur in den charakteristischen Intervallen. Im zweiten „Agnus“, das durch Hinzutritt einer Baßstimme fünfstimmig wird, singt der erste Tenor nur die ersten vier Noten mit den Worten „Quam pulchra es“. Diese Messe zeigt die Abstammung Jachets aus Frankreich in besonderem Maße, sie nähert sich im Charakter den Messen eines Clereau, Certon usw., die später zu besprechen sind. Ihr Hauptkennzeichen ist die größere Kürze der einzelnen Teile und ein entschiedenes Vordringen des akkordischen Elementes. Bei Adrian le Roy und Robert Ballard erschien 1557 zu Lyon die sechsstimmige Messe „Surge Petre“ (P. S.). Daß Jachet auch von der Kunst Willaerts beeinflußt wurde, zeigt das Druckwerk: Di Adriano et di Jachet i salmi appertinenti alli Vesperi per tutte le feste dell' anno, parte a versi et parti spessati, accomodati da cantare a uno et a duoi chori, Venetia Antonio Gardane 1550 [1]). Leider sind bei Santini nur die vier Stimmbücher des zweiten Chores vorhanden.

[1]) Beschreibung in Eitners Bibliographie S. 114.

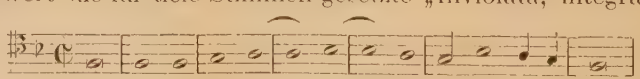
Ausdrücklich mit Jacquet Berchem gezeichnet ist eine Messe „super Mort et fortune“ in der erwähnten Messensammlung des Scoto aus dem Jahre 1544. Auch diese Messe, eine tüchtige und anerkennenswerte Arbeit, zeigt französischen Einfluß. Zurückdrängen der Melismen, häufige Anwendung der Kadenz und rein harmonische Wirkungen zeichnen sie aus.

Durch Neudruck einiger Motetten ist Jean Richafort wieder bekannt geworden. Moderne bringt von ihm mehrere bedeutende vier- und fünfstimmige Motetten, von denen ich hervorhebe ein „Miserеatur mei omnipotens Deus“ mit dem Cantus firmus in der quinta vox, ein „Hierusalem luge“ und ein „Quem dicunt homines“. Das Thema dieser Motette, die bemerkenswert ist durch die kurze Fassung der einzelnen Textabschnitte,

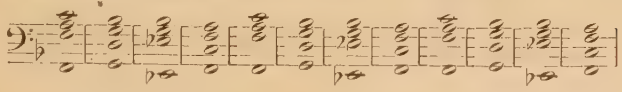


verwendete Palestrina in seiner gleichnamigen Messe (im achten Buche). Ein dreiteiliges „Salve Regina“ zieht an durch die Innigkeit und Wärme, die aus dem dritten Teile spricht, namentlich zu den Worten „Jesum benedictum“ und „o clemens, o pia“. In dem zu Mailand 1543 herausgekommenen Sammelwerke der „Mutetarum Divinitatis“ findet sich von ihm ein fünfstimmiges „Veni sponsa Christi“, das einen ausgezeichneten Meister erkennen läßt. Diese Motetten finden sich häufiger, namentlich auch in deutschen Sammelwerken, so z. B. bei Forster 1540, Rhau 1538 und Kriesstein 1540. — In der erwähnten handschriftlichen alten Partitur von Magnificats stehen auch zehn Magnificats von Richafort auf die acht Kirchentöne. Ebenso wie bei Jachet sind auch hier nur die graden Verse komponiert, die Stimmenzahl ist gewöhnlich vier, das „sicut erat“ wird meist zu einem fünf- oder sechsstimmigen Satze erweitert. Diese Kompositionen haben noch einen herben, altertümlichen Klang und stehen an Kunstwert hinter den Motetten.

Mit ein paar Motetten ist bei Moderne Jean Courtois, Kapellmeister an der Kathedrale zu Cambrai, vertreten. Unter diesen ist bemerkenswert die für tiefe Stimmen gesetzte „Inviolata, integra et casta“, deren Thema mit dem der Messe „Inviolata“ Palestrinas (im zweiten Buche) überein-

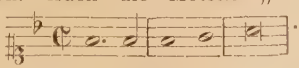


stimmt[1]). Der zweite Teil dieser Motette beginnt mit der dreimaligen Wiederholung derselben langen Akkorde



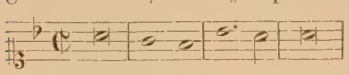
Um die Zeit von 1530 ist in der Motette diese rein akkordische Kompositionsweise und die Wiederholung mit Unterlegen anderer Worte eine Seltenheit.

Ganz vereinzelt finden sich solche akkordische Klangwirkungen auch in den Motetten von Nicolaus Gombert, die aber im allgemeinen durch ihren durchimitierenden Stil bedeutend sind. Gombert ist einer der größten und populärsten Meister der ganzen Periode, seine Fruchtbarkeit ist sehr groß und äußerst häufig kommt sein Name in den Sammelwerken des 16. Jahrhunderts vor. Von seinen Druckwerken brachte Santini außer dem schon erwähnten ersten Buche der fünfstimmigen Motetten auch das erste Buch vierstimmiger Motetten (Musica 4 vocum vulgo Motecta nuncupatur, Venetia 1541 Scoto) in Partitur. Gombert wird in seinen Motetten allen Stimmungen gerecht. Als drei verschiedene Beispiele hierfür führe ich aus der letzten Sammlung an „Ve, ve Babylon civitas magna", die überaus innige Marienantiphon „Vita dulcedo" und „Miserere nostri Deus omnium"[2]). Diese letzte Motette zeigt besonders, wie liebevoll Gombert sich in den Text versenkt und durch die Kunst der Gegensätzlichkeit zu wirken weiß. Er liebt es, einzelne Worte oder Begriffe scharf hervorzuheben, so hier das in dreiteiligem Rhythmus gebrachte „quoniam non est Deus" und „contere caput principum". Durch die Lebendigkeit der Darstellung zeichnet sich besonders aus „Domine si tu es", wo dem Komponisten Gelegenheit geboten wird, seine Kunst nach den verschiedenen Richtungen zu zeigen. Der zweite Teil der Motette: „Cumque vidisset ventum validum venientem, timuit et cum coepisset mergi, clamavit: Domine salvum me fac" wirkt durch den Wechsel kontrapunktisch weiter ausgeführter Stellen und einfachen Akkord-

[1]) Ich bemerke aber, daß in diesem Falle Palestrina die Motette von Courtois nicht gekannt zu haben braucht, das Thema ist dem gregorianischen Choral entnommen. Auch die Motette „Inviolata" von Gombert beginnt mit dem Thema  .

[2]) Diese drei auch von Ambros (III. Bd. S. 298 ff.) besonders erwähnt.

satzes (bei den Worten timuit und clamavit) sehr anschaulich. Von den bei Moderne vorhandenen Motetten seien namentlich erwähnt die fünfstimmige „Grabriel nuntiavit Mariae" mit dem Ave Maria als Cantus firmus, die vierstimmigen „Super flumina Babylonis", in welcher der Ausdruck der Klage und Trauer wundervoll getroffen ist, und „Aspice Domine", deren Thema



mit dem der gleichnamigen Messe des Christobal Morales (in Liber I. 1544) übereinstimmt.

Auch der Begründer der venezianischen Schule, Adrien Willaert, ist mit seinen vier- und fünfstimmigen Motetten hier einzureihen, da er „der tüchtige, echt niederländische Meister bleibt, der er von Hause aus war" [1]). Außer den Motetten, die in den genannten Sammelwerken zahlreich vorkommen, brachte Santini das erste Buch der fünfstimmigen Motetten, die zu Venedig bei Scoto 1539 zum erstenmal erschienen, nach der Ausgabe von 1550 in Partitur. Willaerts niederländische Schulung zeigt sich besonders in den Motetten, die einen streng durchgeführten Kanon haben, wie „Ecce Dominus veniet" und „Regina coeli laetare", beide bei Moderne, und in denen, die auf einem Cantus firmus, der vom Tenor in langgehaltenen Noten gebracht wird, aufgebaut sind. Textmischung zeigt sich bei ihm in zweierlei Art Motetten, in einigen Heiligenmotetten, so in „Laetare sancta mater ecclesia" und in Festmotetten, wie z. B. in „Inclite Dux Sfortiadum princeps", in der die Mittelstimme „Vivat dux Franciscus Sforzia felix" singt. Doch macht sich auch bei Willaert ein starkes Betonen des akkordischen Elementes geltend, wie er z. B. ein „Ave verum corpus Christi" geschrieben hat, das ganz einfach, Note gegen Note gesetzt ist. Eine ausgezeichnete Auswahl vierstimmiger Motetten Willaerts enthält das schon mehrfach genannte Sammelwerk des Buglhat: Liber cantus vocum quatuor triginta novem motetos habet, Ferrara 1538, das überhaupt eine recht gelungene Zusammenstellung bedeutender Motetten liefert. Ich erwähne hieraus die innige und schöne Motette zu Ehren der hl. Lucia „In tua patientia", die zarte und wohlklingende, für drei Sopran- und eine Altstimme gesetzte „Ad tua confugio", die in zuversichtlicher und ausdrucksvoller Weise die Bitte um Genesung „nostros depellere morbos" bringt, und die durch überraschende Einsätze wirkungs-

[1]) Ambros a. a. O. S. 521.

vollen „Magnum mysterium“ und „Quam pulchra es“. Von dem Druckwerke Di Adriano et di Jachet i salmi appertinenti alli vesperi (Venedig 1550), das zweichörige Kompositionen Willaerts enthält, sind bei Santini, wie schon gesagt, nur die vier Stimmbücher des zweiten Chores vorhanden.

Ein Meister, der in seiner späteren Zeit den von Willaert angebahnten und auf venezianischem Boden weiter gepflegten mehrchörigen Stil übte, war der Gallier Dominicus Phinot (in italienischen Sammlungen Finot geschrieben). Das erste Buch fünfstimmiger Motetten von ihm erschien 1547 zu Lyon und wurde 1552 von Gardane in Venedig neu aufgelegt (P. S. nach der letzten Ausgabe). Ferner bringen die Motetti del frutto von 1538 und die Motetten „Divinitatis“ von 1543 mehreres von diesem Komponisten. In der melodischen Erfindung ist Phinot wenig abwechslungsreich und etwas spröde, auch leiden einige der Motetten unter zu großer Ausdehnung. Ebenso läßt die Satztechnik manchmal zu wünschen übrig; so finden sich z. B. in den Motetten „Virga Jesse floruit“ und „Pater peccavi“ Quintenparallelen, die im Laufe des 16. Jahrhunderts nur mehr äußerst selten anzutreffen sind. Da diese Motetten schon 1538 und 1539 erschienen sind, so können sie vielleicht als Jugendarbeiten aufgefaßt werden. Von den zweichörigen Kompositionen kommen in den Druckwerken der Zeit häufiger vor die beiden Motetten „Jam non dicam vos servos“ und „Tanto tempore vobiscum sum“ und die Oratio Jeremiae aus den Nokturnen des Karsamstags. Hervorzuheben sind auch die beiden vierstimmigen Partien „Pupilli facti sumus“, die in geistvoller Weise für zwei Soprane und zwei Alt gesetzt ist, und „Cervicibus nostris minabamur“, im Gegensatz zur vorigen für zwei Tenöre und zwei Bässe komponiert.

Die oben genannten Druckwerke des Tilman Susato von 1546 kommen in den Bibliotheken sehr häufig vor, ein näheres Eingehen auf sie erübrigt sich daher. Besonders erwähne ich aus ihnen nur die beiden sehr bedeutenden fünfstimmigen Messen des Thomas Crequillon „Pis ne me peult venir“ und „Mort ma privé“ und die Messe „Cuides vous que dieu“ des Pierre de Manchicourt, eines Komponisten, der auch bei Moderne vertreten ist, und zwar mit den schönen Motetten „Peccantem me quotidie“ und „Proba me Deus“.

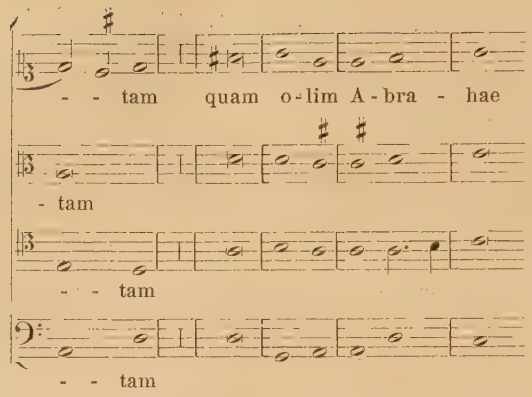
In den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts gaben die französischen Musikdruckereien von Nicolaus du Chemin in Paris und

Adrian le Roy und Robert Ballard in Lyon eine Reihe von Messen französischer Komponisten heraus, die in handschriftlichen Partituren in der Bibliothek Santini nahezu vollständig vorhanden sind. Von dem ersten Verleger ist das große Sammelwerk „Missae duodecim cum quatuor vocibus“ [1]) von 1554, dann folgen „Missae tres a Claudio de Sermisy, Joanne Maillard, Claudio Goudimel“, weiter „Missae tres a Petro Cadeac, Joanne Herissant, Vulfrano Samin“, beide Sammlungen bei Le Roy und Ballard 1558 herausgekommen, ferner bei demselben Verleger und aus demselben Jahre drei Messen von Pierre Cadeac (Ad placitum, Ego sum panis, Levavi oculos), fünf Messen von Pierre Certon (Sur le pont d'Avignon, Adjuva me, Regnum mundi, Le temps qui court, Pro defunctis), drei Messen von Goudimel (Audi filia, Tant plus je mets, Des mes ennuys), zwei Messen von Nicolas de Marle (Je suis deshéritée 1557 [2]), Panis quem ego dabo 1559) und schließlich die Messe „M'amie un jour“ von Jean Maillard aus dem Jahre 1559. All diese Messen sind vierstimmig. Der Stilunterschied zwischen ihnen und denen der zeitgenössischen niederländischen Tonsetzer ist sehr bedeutend. Während die Niederländer durch kunstvolle Kombination und Verwebung der Stimmen sich auszeichnen, auf die melodische Entfaltung der einzelnen Stimme ein Hauptgewicht legen, gehen die Franzosen namentlich auf Verständlichkeit des Textes aus. Die Faktur der Sätze ist einfacher und leichter, teilweise auch anmutiger, wozu noch kommt, daß sie großenteils ihre Themen der Volksmusik entlehnen. Bei ihnen tritt eine entschiedene Kürze und ein Vordringen des Akkordischen auf. Als Typus können hierfür gelten die Messen „In me transierunt“ von Clereau, wo das erste Kyrie ganze sechs Tempustakte beträgt, und „De mes ennuys“ von Goudimel. In den längeren Sätzen lieben sie es, durch zwei- oder dreistimmige Abschnitte Abwechslung zu bringen, so wird gewöhnlich im Gloria das „qui tollis“, im Credo das „Crucifixus“, im Sanctus das „Pleni“ und das „Benedictus“ für eine geringere Stimmenzahl komponiert. Manchmal ist dann das letzte „Agnus Dei“, um einen machtvolleren Abschluß zu erzielen, für fünf Stimmen gesetzt. Die besseren Arbeiten sind allerdings in imitatorischem Stile gehalten,

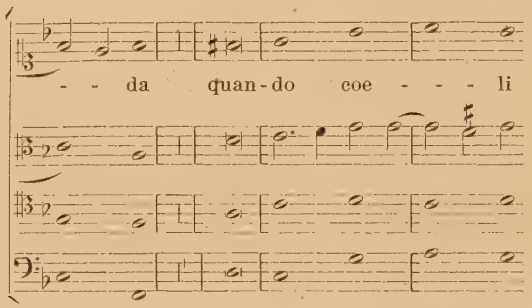
[1]) Beschreibung des Druckwerkes bei Eitner, Bibliographie S. 131.

[2]) Dieselbe Messe wurde 1558 von le Roy und Ballard unter dem Namen Maillard herausgegeben.

wenn sie sich auch nicht mit den strengen Formen abgeben; sie suchen dann vielmehr durch den Gegensatz von polyphoner und homophoner Setzweise wirkungsvolle Akzente zu erzielen. Der Reichtum aber an schönen Einzelheiten geht ihnen im allgemeinen ab, das Überzeugende, das Merkmal der Größe, fehlt ihnen allen. Durch Anmut und Zartheit sind manche von diesen Messen bedeutend, so Certons „Regnum mundi", deren „Incarnatus" in inniger Weise das Geheimnis der Menschwerdung kündet, so Clereaus „Cecilia virgo" oder Jannequins „L'aveugle Dieu", die durch die Feierlichkeit und den Ernst ihrer ersten Akkorde hervortritt. — Certon und Clereau sind je mit einer Messe pro defunctis vertreten, die beide ebenfalls sehr einfach und leicht in der Struktur gehalten sind. In diesen Requiems fehlt ebenso wie in denen Palestrinas oder Lassos die Sequenz, das „Dies irae", das in späterer Zeit fast zum bedeutendsten Bestandteile der Totenmesse wurde; dagegen haben sie nach dem Kyrie einen Satz „si ambulem in medio umbrae mortis", der heute in der Liturgie nicht mehr vorkommt. Auf die Communio folgt dann bei Clereau noch das „Libera me" und eine Motette, die mit den Worten beginnt: „Scio Domine, quia morti me traditurus es". Wie allgemein im 16. Jahrhundert üblich, intoniert der Liturg die einzelnen Sätze, der Chor fährt fort und zwar bleibt die Choralmelodie in längeren Noten in der Oberstimme, nur zuweilen wird sie in kleinere Notenwerte zerlegt. Von Certons Requiem sagt Ambros (III. Bd. S. 342): „Es hat in seiner sehr absichtlichen Einfachheit, kraft deren es fast einem meisterlich improvisierten Fauxbourdon gleicht, einen Ton tiefen Ernstes, der sehr ansprechend wirkt, und trotz jener Einfachheit eigene und sonderbare Züge, wie den Schluß des zweiten Kyrie, wo Tenor und Baß hintereinander wie über Treppenstufen in die Tiefe hinabsteigen." Auch Clereaus Requiem wirkt sehr ernst und feierlich, einige Stellen, wie z. B. das Agnus Dei zeigen tief empfundene Schönheit. Besonders bemerkenswert sind zwei Stellen, wo Clereau durch harmonische Überraschungen zu wirken sucht, erst im Offertorium zu den Worten „in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti":



und noch auffallender im „Libera“, wo er bei den Worten „in die illa tremenda“ auf dem Fdur-Akkord schließt und nach einer Generalpause zu den Worten „quando coeli movendi sunt“ mit dem D dur-Akkord wieder einsetzt:



etc.

Auch die Messen Goudimels, der lange Zeit als Lehrer Palestrinas angesehen wurde, sind durch das Vorhergehende charakterisiert. Am bedeutendsten sind seine Messen „Audi filia“, die namentlich einige wirklich schöne Einzelheiten aufzuweisen hat [1]), und „Le bien que j'ai“, die in der Faktur etwas größer und kräftiger gehalten ist [2]). — Die erwähnte Messensammlung

[1]) Palestrina legte sie seiner bekannten „Missa brevis“ zugrunde.

[2]) Daß Ambros Goudimel im Gegensatze zu den anderen französischen Komponisten so hervorhebt, dürfte daraus zu erklären sein, daß Ambros von der Annahme ausgeht, Goudimel sei der Lehrer Palestrinas gewesen. Allerdings muß auch er sagen: „Palestrina ist der unendlich reichere Geist, Goudimels Art und überlieferte Kunst bildet eben nur eine der vielen Seiten jenes unerreichten Meisters,“ aber doch ist jene Annahme unhaltbar, da die Stilunterschiede zu bedeutend sind. Wenn auch Palestrina in einigen Werken von der französischen Kunst beeinflußt zu sein scheint, so steht er doch in seinen ersten Werken, vorzüglich in dem ersten Buch seiner Messen ganz auf niederländischem Boden, und es ist schon bei einigen dieser Messen gesagt worden, welche Komponisten er in seiner Jugendzeit studiert hat. Die Stimmführung Palestrinas ist viel durchgebildeter, künstlerischer, großzügiger als bei irgend einem Werke Goudimels, und wenn bei ihm „die Harmonie — im großen und ganzen wenigstens — nur das Resultat zusammenklingender

des du Chemin von 1554 bringt außer den Messen eine Reihe Motetten und Magnificats unter dem Titel: Undecim Moduli festorum solemnium cum 4 et 5 vocibus, una cum Cantico beatae Mariae virginis (quod vulgo Magnificat inscribitur) secundum octo canendi modos (P. S.) [1]). Von Goudimel sind hierin die vier Motetten „Gabriel Angelus", „Ista est speciosa", „Hodie nobis coelorum rex" und „Videntes stellam", außerdem noch zwei Magnificats enthalten, die gute Arbeiten sind. Eine Sammlung Magnificats von Le Roy und Ballard 1557 bringt von Goudimel eines auf den dritten Ton. — Aus dem Archive der Chiesa nuova setzte Santini einige bedeutende Motetten Goudimels in Partitur [2]), von denen einzelne im Neudruck wieder erschienen sind. Außer einem „Da nobis pacem" sind sie alle für eine größere Stimmenzahl. Goudimel sucht hier mehr durch Harmonien als durch Stimmführungskunst zu wirken, wie er z. B. in dem sechsstimmigen „Exultant sancti", wo die Stimmen fugiert einsetzen, doch vornehmlich auf einen vollen, glänzenden Zusammenklang bedacht ist. Die beiden Motetten „Super flumina Babylonis" und „Surge propera amica mea", beide für zwei Chöre, sind ausgezeichnet und in ihrem verschiedenen Charakter sehr anziehend. Außer dem dreichörigen Salve Regina,

Melodien ist" (Ambros IV. Bd. S. 56), so ist das bei Goudimel ganz und gar nicht der Fall. Zudem haben Haberl (Kirchenmusikal. Jahrb. 1891. S. 89 und 96) und Michel Brenet (Claude Goudimel, Besançon 1898 und Le Guide musical 1895 S. 144 ff.) nachzuweisen gesucht, daß Goudimel nie in Rom war. In der Sängerliste der päpstlichen Kapelle findet sich weder sein Name, noch verzeichnet der Katalog des Kapellarchives ein einziges Werk von ihm. Georges Becker zählt in seiner Studie „Goudimel et son oeuvre" (Bulletin historique et littéraire der Société de l'histoire du protestantisme français 34. Jahrg. 1885. S. 337 ff.) die Schüler Goudimels, die dieser 1540 in seiner Schule in Rom gehabt haben soll, auf und fragt dann sehr richtig: „Que faut-il penser de ces élèves dont en 1540 les uns étaient déjà célèbres et les autres à peine nés?" Wenn er aber trotzdem nicht wagt in Hinsicht auf die vielen neueren Musikschriftsteller, die alle Baini folgen, den Bestand dieser Schule einfach zu negieren, so muß man unwillkürlich an das Wort aus den Xenien denken:

Liegt der Irrtum nur erst wie ein Grundstein unten am Boden,
Immer baut man darauf, nimmermehr kömmt er an Tag.

Michel Brenet stellt in seiner neuesten Studie „Palestrina" Paris 1906 die Hypothese auf, daß vielleicht Tommaso Cimelli der Lehrer Palestrinas war (S. 42 ff.).

[1]) Die elf Motetten erschienen gleichzeitig in einer besonderen Ausgabe, die Magnificats waren schon 1553 gesondert herausgegeben.

[2]) Santini schreibt hier „Godmell".

das Maldeghem herausgab, liegt bei Santini noch eins für zwei Chöre vor, bei dem die scharfe Betonung von Dissonanzen auffallend ist [1]). Sehr bedeutend und schön ist die Trennung der zwei Teile; im ersten überwiegt ein schmerzlich-klagender Ton, der zweite Abschnitt strahlt von milder Zuversicht.

Von den vorher aufgeführten Komponisten ist Claudin de Sermisy bei Moderne und Buglhat vertreten, letzterer bringt auch eine Motette „Congregati sunt inimici nostri" von Jannequin. Diese Motetten sind kontrapunktischer gehalten als die Messen, bieten aber sonst nichts Erwähnenswertes. Maillard und Certon kommen in der Sammlung des du Chemin mit ein paar Motetten vor.

In der vielgenannten Offizin des Le Roy und Ballard erschien 1557 ein Buch Messen des Niederländers Jakob Arcadelt, der lange Zeit in der päpstlichen Kapelle tätig war und so eine große Bedeutung für die römische Schule erlangte. Das Druckwerk führt den Titel: „Missae tres Jacobo Arcadet, Regio musico et illustr. Cardinalis a Lothoringia sacello praefecto auctore, nunc primum in lucem aeditae" und enthält die Messen „Noe noe" (4 Stimmen, nach einer Motette von Mouton), „Ave regina coelorum" (5 Stimmen, nach einer Motette des Andreas de Sylva) und „Beatae virginis" (4 Stimmen). Die Bibliothek Santini besitzt diese Messen in einer Kopie von Pitoni. Diese Arbeiten zeugen von großer Gestaltungs- und Empfindungskraft, sie gehören mit zu den bedeutendsten Messenkompositionen der Zeit, stehen z. B. viel höher als die eben besprochenen Messen der französischen Komponisten und beweisen, daß Arcadelt, der vornehmlich durch seine Madrigale berühmt war, auch auf kirchlichem Gebiete Vorzügliches geleistet hat. — Ebenfalls bei Le Roy und Ballard erschien 1557 eine Sammlung von Lamentationen unter dem Titel: Piissimae ac sacratissimae Lamentationes Jeremiae Prophetae, nuper a variis auctoribus compositae, pluribus vocibus distinctae (P. S.), die von Arcadelt die drei Abschnitte „Caph: Defecerunt prae lacrymis", „Res: Sordes ejus in pedibus" und „Zain: Recordata est" enthält. Diese Partien sind Musterbeispiele für die Komposition der ernsten Klagegesänge. In wirksamster Weise wechseln einfach gehaltene, Note gegen Note gesetzte Stellen mit solchen von reicher polyphoner Stimmführung. Aber in allen

[1]) Ich muß allerdings bemerken, daß an einigen Stellen die Abschrift Santinis nicht genau zu sein scheint.

ist der Ausdruck und die Stimmung in unvergleichlicher Art getroffen, ein ernster, hoheitsvoller Ton ruht über dem Ganzen. Es ist schwer zu entscheiden, was höher steht, ob das schmerzliche „O vos omnes“ oder das mahnende „Jerusalem convertere te“ oder die reichen Introduktionen über die hebräischen Buchstaben. Der Abschnitt „Zain: Recordata est“ möge das belegen. — Mit Motetten ist Arcadelt schon in den Sammelwerken des Moderne 1532 anzutreffen und findet sich von da an sehr häufig in den Sammlungen der Zeit. Besonders beliebt scheinen die Motetten „Dum complerentur dies pentecostes“, „Filiae Jerusalem venite“ und „Haec dies, quam fecit Dominus“ gewesen zu sein.

Von einem unbekannten französischen Tonsetzer Bartholomaeus Comes gab Angelo Gardane in Venedig 1547 ein Buch Motetten heraus, dessen Titel lautet: El Conte Bartholomaei Comitis Gallici excellentissimi Musici motecta quinque vocibus suavissime sonantia, nunc primum in lucem edita ad delectationem canentium (P. S.)[1]). Einige Motetten dieses Komponisten kommen noch in den Drucken Susatos vor, sonst ist er wohl mit Recht vergessen.

Mit dem Jahre 1540 gezeichnet befindet sich bei Santini die Abschrift einer marianischen Litanei von Jean de Macque. Die Komposition ist zweichörig, doch nicht so angelegt, daß der eine Chor die Anrufe übernimmt, während der zweite nur mit dem „ora pro nobis“ antwortet, sondern beide Chöre wechseln beliebig und treten beliebig zusammen. Die Schreibart ist durchaus harmonisch, Note gegen Note, die melodische Führung der einzelnen Stimme tritt vollständig zurück. Die Modulationen bewegen sich in der modernen Auffassung der Tonarten. Aus diesen Gründen möchte ich die Jahreszahl 1540 für falsch halten, da dieser Stil erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Oberitalien angebahnt wurde. Dazu kommt, daß Macque erst von 1576 an regelmäßig mit Kompositionen auftritt[2]), während allerdings Fétis und Maldeghem ein Buch achtstimmiger Litaneien aus dem Jahre 1540 anführen. Zu bemerken ist noch, daß der Text dieser Litanei sehr beträchtlich von der gewöhnlichen lauretanischen Litanei abweicht. Auch die übrigen Kompositionen Macques bei Santini (Regina coeli, Salve Regina, De profundis), sämtlich zweichörig,

[1]) Eitner führt im Quellenlexikon dieses Werk dreimal an, unter Bartholomaeus Comes und Bartholomaei El Conte und unter Comes!

[2]) Nach Eitners Quellenlexikon VI. S. 266f.

Exultate Deo für zehn Stimmen, Dominus regit me und In convertendo Dominus dreichörig) folgen der Richtung, die am Ausgange des Jahrhunderts in Norditalien gepflegt wurde.

Von dem überaus fruchtbaren und bedeutenden Meister Clemens non papa sind nur die wenigen Motetten, die in den genannten Sammelwerken (so namentlich bei Tilman Susato) vorkommen, in Santinis Bibliothek vorhanden, ebenso spartierte Santini von dem bedeutendsten Zeitgenossen Palestrinas, Orlando di Lasso im Verhältnisse zu dessen großer Fruchtbarkeit nur einige Werke. Es sind dies: die Psalmi Davidis poenitentiales 5 voc. 1584, die Sacrae Cantiones vulgo Motecta appellatae 5 voc. Lib. I. nach der Ausgabe des Angelo Gardane in Venedig von 1586, ferner Sacrae Cantiones 5 et 6 voces Lib. II. Venetiis, Gardane, 1584; Sacrae Cantiones 6 et 8 voces Lib. IV. Venetiis, Gardane 1569; Quintus liber concentuum sacrorum 5, 6 et 8 voc. Gardane 1569 und Motectorum 5 vocum liber VII. Gardane 1579. Dazu kommt noch das seltene Sammelwerk, das von Antonio Barrè herausgegeben wurde: Liber primus Musarum cum quatuor vocibus Sacrarum Cantionum, quae vulgo Motecta vocantur ab Orlando di Lasso, Cipriano Rere et aliis ecclesiasticis auctoribus compositarum, Venetiis apud Franciscum Rampazzettum 1563. Daß aber Santini nicht von dem Vorurteile Bainis Lasso gegenüber beeinflußt war, zeigt der Umstand, daß er sich große Mühe gab, die berühmten und herrlichen Bußpsalmen zu erhalten. Auf seiner Abschrift dieser Meisterwerke bemerkt er, daß er durch die Güte des Herrn Lansberg die Stimmbücher erhalten und nach ihnen die Partitur hergestellt habe. So geht Santini auch hier selbständig vor, wie er überhaupt — das dürfte aus dem Vorhergehenden klar geworden sein — nicht nach der Berühmtheit des Namens fragte, sondern immer auf die Musik sein Hauptaugenmerk richtete.

Zu den letzten Vertretern der Nordländer auf italienischem Boden dürfte zu rechnen sein Arnoldus Flandrus, Eremita Organista Tulmetinus und Jean Matelart, der am Ende des 16. Jahrhunderts Kapellmeister an San Lorenzo in Damaso zu Rom war. Von ersterem erschien 1595 bei Gardano in Venedig ein Druckwerk: Cantiones sacrae quatuor vocum liber I. (P. S.). Es sind wohlklingende, würdige Motetten in leichter Faktur gehalten, aber auch ohne individuelle, bedeutende Züge. Eine kurze Fassung der Motive, häufige Anwendung der Kadenz und Vereinfachung der Imitation zeigen, daß er die Norditaliener studiert hat. Von Mate-

lart besitzt Santinis Sammlung das seltene Druckwerk: Responsoria, Antiphonae et Hymni in Processionibus per annum 5 et 4 vocibus concinenda. Romae, ex typogr. Nicolai Mutij 1596. 5 Stb. in 4°, ferner eine Partitur Santinis verschiedener vier- und fünfstimmiger Werke, die dieser aus dem Autograph des Meisters in San Lorenzo anfertigte. Es sind dies der Traktus für Aschermittwoch „Domine non secundum peccata nostra", die Responsorien des Chores in den Passionen des Matthäus und Johannes, die Lamentationen, die Sequenzen „Victimae paschali", „Veni sancte spiritus" und „Lauda Sion", die Sonntagspsalmen und der Hymnus „Te lucis ante terminum". In diesen Kompositionen offenbart sich uns ein bedeutender, ernst strebender Meister. Die Chöre in den Passionen sind in dem herkömmlichen einfachen Stile gehalten, lehnen sich an den Akzent an und erinnern so an die ähnlichen Arbeiten von Vittoria oder mehr noch an Soriano.

Zweites Kapitel.

Italiener und Spanier des 16. Jahrhunderts.

Die von Willaert begründete venetianische Schule, die für die Entwicklung der Kirchenmusik in Italien von der größten Bedeutung wurde, ist, wie früher bemerkt, in Santinis Sammlung nur schlecht vertreten. Von dem als Theoretiker hochbedeutenden Schüler Willaerts, Gioseffe Zarlino, brachte Santini das Buch fünfstimmiger Motetten (Quinque vocum moduli, Motecta vulgo nuncupata. Lib. I.), das 1549 bei Antonio Gardane erschienen war, in Partitur. Wie Willaert und neben ihm Cyprian de Rore, von dem einige wenige Motetten in dem erwähnten Liber primus Musarum (Venetiis, Ramposetto 1563) enthalten sind, in der Motettenkomposition ihre niederländische Herkunft und Schule nicht verleugnen, so stehen auch diese Werke Zarlinos ganz auf dem Boden der alten polyphonen Kunst. Mit dem Worte „mein Genius ist begabt für regelmäßige Verwebung und Kunst"[1] hat Zarlino sich selbst gut charakterisiert. Hauptsache ist ihm ein strenger, kunstmäßiger Satz, so daß er in den meisten seiner Motetten die ver-

[1]) „Il genio mio è dedito alla regolar tessitura et arte" (Zacconi, Prattica di musica. II libro. I. cap. 57. S. a. Chrysander, Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft X. S. 542).

schiedenartigen Canons durchführt. Zwei Motetten aus dieser Sammlung hat neuerdings L. Torchi in dem Werke L'Arte musicale in Italia Bd. 1 herausgegeben: „Ecce tu pulchra es" und „Nigra sum"[1]). Die Arbeiten Zarlinos stehen auf keiner sehr hohen Stufe, sie sind nüchtern und farblos im Ausdruck und zeigen wenig Persönlichkeit.

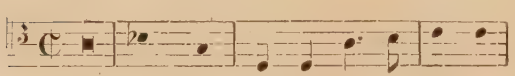
Bedeutender in der Komposition als Zarlino ist ein anderer Schüler Willaerts, Costanso Porta, von dem Gardane 1580 herausgab: Liber quinquaginta duorum Motectorum 4, 5, 6, 7 et 8 vocum (P. S.)[2]). Auch Porta wurzelt ganz in der niederländischen Kunst, mit Vorliebe nimmt er den gregorianischen Choral als Grundlage seiner Arbeiten, über den er die andern Stimmen in höchst kunstvoller Weise aufbaut, aber er ist nicht der neueren Kunstrichtung abgeneigt, wie seine zweichörigen Kompositionen beweisen, und bringt auch in ihr sehr bedeutende Arbeiten. Aus der genannten Sammlung veröffentlichte Proske in seiner Musica divina die beiden Marienantiphonen: „Ave Regina" und „Regina coeli"[3]).

Von Andrea Gabrieli, der in seinen Motetten mit besonderem Eifer den mehrchörigen Satz pflegte, liegen bei Santini nur ein Magnificat octavi toni für 12 Stimmen, die Motette „Angelus ad pastores ait" für 7 Stimmen und der 66. Psalm „Deus misereatur nostri" für 12 Stimmen, sämtlich in einer Partitur von Kiesewetter, vor. Die Komposition dieses Psalmes, der Winterfeld eine ausführliche Schilderung widmet[4]), ist, wie mehrfach bei Gabrieli, so eingerichtet, daß zu dem gewöhnlichen Chor noch ein solcher von hohen und einer mit tiefen Stimmen tritt, so daß der mittlere Chor von den beiden Nebenchören scharf abgesondert und herausgehoben ist.

Der Neffe Andreas, Giovanni Gabrieli, ist bei Santini nur mit dem bekannten, wundervollen sechsstimmigen Miserere und den beiden siebenstimmigen Motetten „Audi Domine hymnum" und

---

[1]) Zarlino bringt diese Motette in schwarzer Notierung, also:



mit dem „Canon": „Nolite me considerare, quod fusca sim, quia decoloravit me Sol."

[2]) Diese Partitur Santinis ist unvollständig und ungenau. Bei den meisten Motetten fehlt eine Stimme.

[3]) Musica divina. Annus I. Tomus III. Psalmodia Vespertina.

[4]) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 1834. I. S. 121.

„Benedixisti Domine terram“ (ebenfalls von Kiesewetter spartiert)[1]) vertreten, ebenso sind von den geistlichen Kompositionen des Giovanni Croce nur ein Tedeum, der Lobgesang „Benedictus Dominus Deus Israel“ und ein Miserere — sämtlich zu acht Stimmen — (1596 bei Giacomo Vicenti gedruckt) vorhanden (P. S.).

Noch einige oberitalische Meister, die nicht zur venetianischen Schule gehören, sind hier anzuführen. Von dem aus Ancona gebürtigen Francesco Lupino, Domkapellmeister von Urbino, erschien 1549 bei Antonio Gardane in Venedig „primo libro di Motetti a quattro voci“ (P. S.). Lupino zeigt sich hier als einen Meister, der mit der strengen kontrapunktischen Kunst wohl vertraut ist. Die Motette zu Ehren des hl. Jacobus „O doctor et lux Hispaniae“ hat zwei Canons in Diapente zwischen Alt und Sopran und zwischen Tenor und Baß, die Motette „Sana me et salvabor“ ebenfalls zwei, die beiden oberen in Diatesseren, die beiden unteren in Diapente. Dabei sind aber, wenigstens in der letzten Motette, die Stimmen fließend und wohlklingend geführt. Auch die beiden Motetten zu Ehren des hl. Sebastian und des hl. Rochus „O beate Sebastiane“ und „O quam glorificum est nomen tuum“, die in ihrem Aufbau leichter gehalten sind, sind tüchtige Arbeiten. Allerdings vermißt man in diesen beiden Gebeten um Abwendung der Pest, unter der Italien im 16. Jahrhundert viel zu leiden hatte (Sebastian und Rochus gelten als Patrone gegen die Seuche), das Grausige, Schreckenerregende, wie es z. B. der gleichzeitig wirkende Johannes Gallus (Mestre Jean) in seiner Motette „O Roche beatissime“ bringt; sie sind abgeklärter und ruhiger gehalten und kennzeichnen so den Italiener.

Von dem Domkapellmeister in Verona, Vincenzo Ruffo, dem Lehrer Marcantonio Ingegneris, spartierte Santini das Buch sechsstimmiger Motetten, das 1555 bei Girolamo Scoto in Venedig erschien. Diese Motetten sind tüchtige, gediegene Arbeiten im Stile der späteren niederländischen Schule. Den Charakter des Textes weiß Ruffo gut zu treffen, so zeichnet sich ein „Noe, noe hodie natus est nobis“ durch freudigen Weihnachtsjubel, „Andreas Christi famulus“ durch innige, ergreifende Stellen und die Festmotette „Alma civitas laetare“ durch Glanz und Hoheit aus. Eine Anzahl der Motetten ist noch so aufgebaut, daß die sexta vox in langen

[1]) Es scheint also, daß Santini keine Gelegenheit hatte, persönlich diese Sachen zu spartieren.

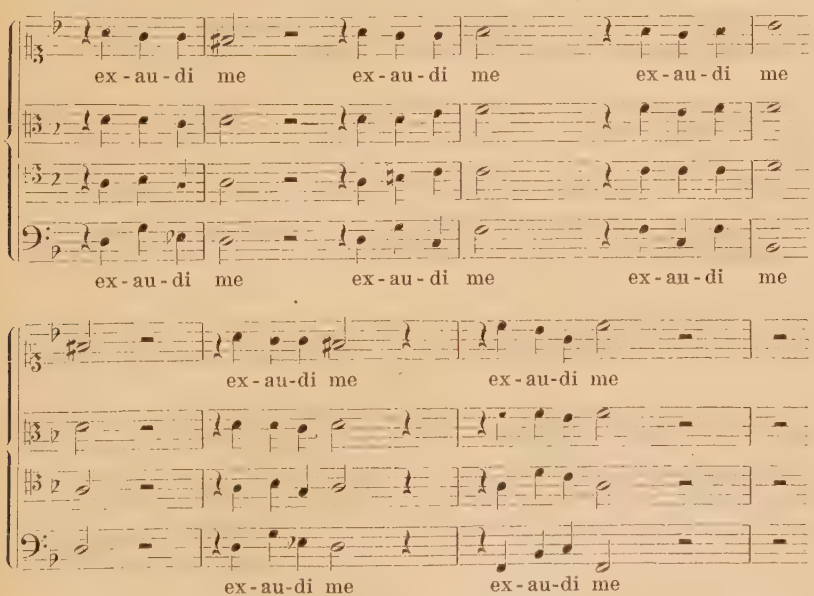
Noten einen andern Text bringt, der aber inhaltlich mit dem der Motette übereinstimmt. So hat die Motette „Gaude mater sanctissima“ als Grundlage den Text: „Tibi coelum et terra congaudet Maria“, die Motette „Multiplicati sunt“ die Worte: „Parce mihi Domine et miserere“, die Motette „Splendor ecclesiae“ die Worte: „Stephanus martyr plenus gratiae.“ Von dem Stile der Oberitaliener und ihren Bestrebungen in der Chromatik und dem stärkeren Hervorkehren des Akkordischen ist Ruffo hier unbeeinflußt. Dagegen liegen bei Santini noch einige andere Motetten Ruffos vor, in denen sich dieser Einfluß mehr geltend zu machen scheint. So bei dem sechsstimmigen „Egredimini et videte“ in der kurzen Fassung der Motive, in dem schnellen syllabischen Deklamieren auf kleinen Notenwerten und in dem akkordischen Schlußteil. Ebenso bei dem dreichörigen „Surrexit pastor bonus“. Als besonders schöne Arbeiten hebe ich noch hervor die beiden Motetten zu sechs Stimmen „Peccavi Domine“ und „Tulerunt Dominum meum“.

Von dem Florentiner Giovanni Animuccia brachte Santini das erste Buch vierstimmiger Messen, das 1567 bei den Erben der Gebrüder Dorici in Rom erschien, in Partitur. Die Sammlung enthält sechs Messen, die vierstimmigen Ave maris stella, Ad coenam agni providi, Gaudent in coelis[1]), Conditor alme siderum, die fünfstimmige Christe redemptor omnium und die sechstimmige Victimae paschali laudes. Auf die interessante Vorrede zu diesen Messen weist schon Ambros (III. Bd. S. 601) hin. Animuccia richtet sein Hauptaugenmerk auf eine sorgfältige Textdeklamation und beschränkt sich namentlich in den längeren Sätzen auf einfach harmonische Satzweise. Wenn in diesem Streben nach Einfachheit nicht alles gelingt, so zeigen einige Stellen hingegen einen Meister, der sich namentlich durch reiche Modulationen und die Empfindung für Akkordverbindungen im modernen Sinne auszeichnet. Interessant sind in den Messen vornehmlich die Kyriesätze, in denen Animuccia es liebt, das „Christe“ durch scharfen Gegensatz hervorzuheben wie z. B. in der zweiten Messe, oder in denen er zum Schluß einen erweiterten Anhang bringt, wie in der ersten und letzten Messe[2]). Im folgenden Jahre 1568 gab Animuccia zwei Samm-

[1]) Diese Messe liegt in einer Partitur von Giuseppe Ottavio Pitoni vor.

[2]) Wenn Ambros besonders hervorhebt, daß Animuccia das letzte „Agnus“ „gerne als Meisterprobe behandelt, auch mit vermehrter Stimmenzahl“, so ist dagegen zu bemerken, daß dies keine Eigentümlichkeit Animuccias ist, sondern sich auch bei den meisten zeitgenössischen Komponisten findet.

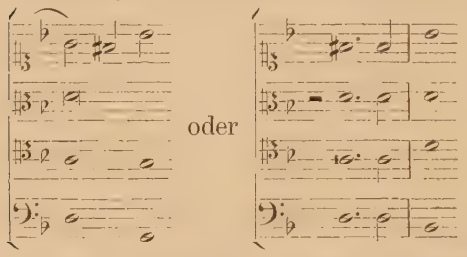
lungen Magnificats nach den acht Kirchentönen heraus (Canticum B. Mariae Viginis 4 voc. Romae (P. S.). Diese Magnificats gehören mit zu den bedeutendsten und beliebtesten Arbeiten Animuccias. Komponiert sind bald die geraden, bald die ungeraden Verse; der Satz ist hauptsächlich vierstimmig, doch finden sich auch größere Abschnitte zu zwei und drei Stimmen, das „sicut erat“ ist öfters fünf- oder sechsstimmig. Einfache homophone Deklamation wechselt mit weiter ausgesponnener polyphoner Setzweise. Der Cantus firmus wird manchmal, wie z. B. im „sicut locutus est“ des zweiten Magnificat octavi toni, wörtlich gebracht (hier im Tenor), gewöhnlich aber lehnt sich die Komposition nur locker an ihn an. Ein paar dreistimmige Motetten enthält das Druckwerk: Il primo libro de Madrigali a 3 voci con alcuni Motetti et Madrigali spirituali. Roma 1565. Dorico (P. S.). Drei davon sind Mariengesänge und haben bei aller Einfachheit in ihrer hohen Lage — zwei Soprane und Alt — und ihrer schönen, fließenden Melodie einen innigen, zarten Ausdruck. Der Psalm „Confitebor tibi Domine“, der in einer zweichörigen Bearbeitung Animuccias vorliegt, ist interessant durch das Gegenübertreten und lebhafte Dialogisieren der Chöre an Stellen wie „exaudi me“:



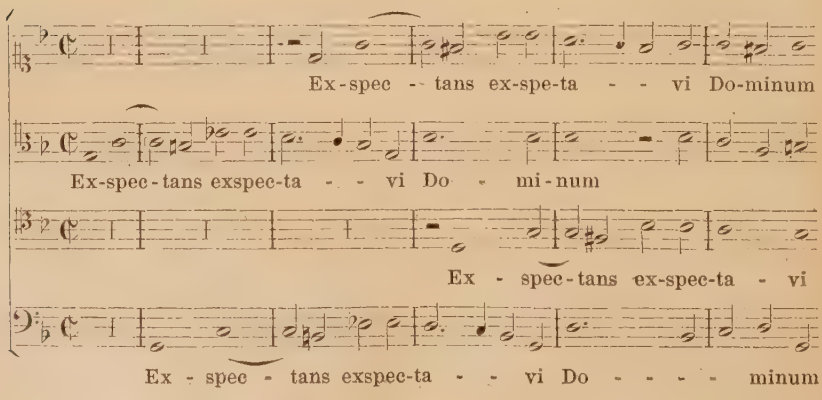
In Süditalien treten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit kirchlichen Werken nur wenige Komponisten auf.

Zunächst kommt hier in Betracht Giovanni Giacomo Lucario aus Neapel, dessen „Concentuum qui vulgo Motetta nuncupantur Liber primus quatuor vocum“ 1547 bei Antonio Gardane erschien (P. S.). In dieser Sammlung, über die nichts besonderes zu bemerken wäre, befindet sich am Schluß ein „Alma Redemptoris Mater“ von Tommaso Cimelli und eins des neapolitanischen Priesters Alchala.

Eine interessantere Persönlichkeit tritt uns in Giglio Napolitano entgegen, dessen libro primo di Motetti a quattro voci von Antonio Gardane 1563 gedruckt wurde (P. S.). Interessant ist dieser Meister namentlich in melodischer und akkordischer Beziehung. Wenn er auch nicht den einfachen homophonen Satz Note gegen Note anwendet, sondern die Stimmen in fugierter Weise einsetzt und fortführt, so geht doch sein Hauptaugenmerk auf harmonischen Zusammenklang. Äußerlich gibt sich dieses kund in einer genauen und sorgfältigen Behandlung der Accidentalen. Deutlich zeigt sich bei ihm das Streben, über die Kirchentonarten hinauszugehen. So finden sich bei ihm chromatische Fortschreitungen, die dem Wesen dieser Tonarten fremd sind. Eigentümlich ist ihm eine auffallende Bevorzugung der verminderten Quarte. Er liebt Fortschreitungen wie



Wenn solche Stellen einen Mangel in der Stimmführung zeigen, so verwendet Giglio den verminderten Quartensprung einmal in sehr schöner und ausdrucksvoller Weise, nämlich in der Motette: „Exspectans exspectavi“. Der Anfang lautet:



Einige Motetten, wie z. B. „Eripe me Domine“ sind wiederum anziehend durch ihre seltenen Akkorde, ihren schroffen Wechsel von Dur und Moll, wobei Giglio keine Querstände scheut. Andere Texte, wie der Bußpsalm „Domine ne in ira tua“ sind wieder in herkömmlichen Bahnen gehalten; das „miserere mei“ ist hier ganz einfach gesetzt.

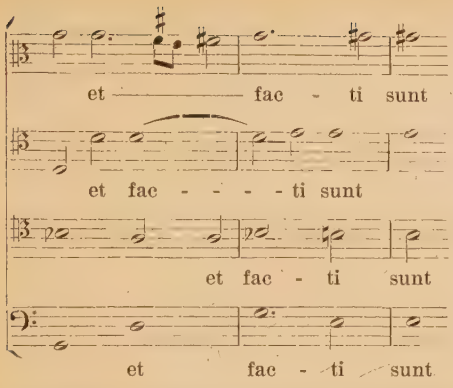
Ein bedeutender Meister, der es verdiente, mit einigen Werken wieder bekannt zu werden, ist der Sizilianer Pietro Vinci, von dem Santini das zweite Buch der fünfstimmigen Motetten, das 1572 in Venedig bei Girolamo Scoto herauskam, spartierte. Bald mehr in polyphoner Satzweise komponiert, bald homophon, akkordisch gehalten, zeigen diese Motetten überall treffenden, überzeugenden Ausdruck und innige Schönheit. Eigentümlich ist Vinci das wörtliche Wiederholen einzelner Textabschnitte, womit er ein Prinzip der mehrchörigen Kompositionsweise auf einen Chor zu übertragen scheint. Reiche Modulationen, häufiger Wechsel von Dur und Moll machen seine Kompositionen in besonderer Weise interessant. Auffallend oft findet sich bei ihm ein Fortschreiten in Dur-Dreiklängen mit eine Sekunde abwärtsschreitendem Grundtone, ja die berühmten drei Akkorde des „Stabat mater“ von Palestrina auf A, G, F kommen in dem „Salve Regina“ Vincis sogar viermal vor.

Bisher ganz unbekannt geblieben sind die kirchlichen Kompositionen des aus Enna auf Sizilien gebürtigen Augustinermönches Anselmo Facio, dessen Liber primus XXI Sacrarum Cantionum quinque vocibus decantandarum in Palermo 1596 erschien (P. S.)[1]). Diese Motetten zeichnen sich aus durch gute Stimmführung und edlen, würdigen Ausdruck. Das Anmutige und Ernste beherrscht Facio in gleicher Weise. Namentlich hebe ich hervor die Motetten „Fili quid fecisti nobis“, „Hodie Christus natus est“, „Sancta Maria succurre miseris“, „Versa est in luctum“ und „Puer qui natus est nobis“.

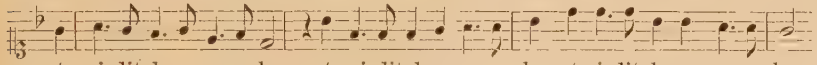
Ein Künstler, der schon in das 17. Jahrhundert hinüberreicht, ist Tiburtio Massaino aus Cremona. Während die soeben genannten Komponisten nur mit wenigen Werken vor die Öffentlichkeit traten, zeigt Massaino größere Fruchtbarkeit, und ist

[1]) Santini spartierte das Werk nach einem Exemplar in der Angelica. Der Druck ist bis jetzt nicht aufgefunden. Auf der ersten Seite des Exemplares befinden sich eine Reihe auf die Kunst und den Ruhm Faccios bezügliche lateinische Epigramme.

infolgedessen auch bei Santini reichlicher vertreten. Santini setzte folgende Werke von ihm in Partitur: Sacri cantus 5 paribus vocibus (im Druck erschienen 1580 bei Angelo Gardane in Venedig), Psalmi omnes ad vesperas, per totum annum decantandi una cum 4 Magnificat 8 vocum (bei demselben Verleger 1587 erschienen), Musica super thraenos Jeremiae Prophetae 5 vocum (bei Amadino in Venedig 1599 herausgekommen) und die achtstimmigen Sacri modulorum concentus nach dem Drucke von 1606 (bei Angelo Gardane erschienen). Massainos Werke zeigen, daß er die Venetianer studiert hat, und da er sich auch in Rom aufgehalten haben soll (seine Sacri modulorum concentus sind Paul V. gewidmet), so dürfte er zu den Meistern zu rechnen sein, welche den venetianischen Stil mit nach Rom verpflanzten. Daß Massaino auch in Deutschland kein Unbekannter war, zeigen das Florilegium von Bodenschatz, das von ihm den Hymnus „Cantate nobis“ und die Motette „Tulerunt Dominum“, beide zu acht Stimmen, aufgenommen hat, und die Sacrae Symphoniae von Nürnberg aus dem Jahre 1600, die elf Nummern von ihm bringen. Unter den fünfstimmigen Motetten, die durch gediegene Arbeit und leicht verständlichen Ausdruck sich auszeichnen, sind hervorzuheben „Quem vidistis pastores“, „Ne reminiscaris Domine“ und das besonders innige „O quam suavis est“. Beachtenswert wegen der Stimmenanordnung ist die Motette für den Sonntag Trinitatis: Duo Seraphim clamabant. Die ersten Worte: „Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: sanctus, sanctus, sanctus Deus Sabaoth“ singen nur die zwei oberen Stimmen; nun setzt der ganze Chor ein „plena est omnis terra gloria ejus“; dann folgen die drei unteren Stimmen mit: „tres sunt, qui testimonium dant“ etc. Es ist die Zeit, wo auch in der kirchlichen Musik sich bereits dramatische Einflüsse bemerkbar machen. Sehr bedeutende, schöne Arbeiten sind die fünfstimmigen Lamentationen, die durch den innigen, elegischen Hauch, der diese Klagelieder durchweht, mächtig ergreifen. Allerdings spricht auch hier ein Künstler der neuen Zeit, der sich nicht mehr streng an die Kirchentöne hält, und durch Unbefangenheit und Originalität in Harmoniewechsel hervortritt. So z. B. bei den Worten „omnes amici ejus spreverunt eam et facti sunt ei inimici“:



Die Lamentationen für Karfreitag und Karsamstag sind zum Teil in einfachen Falsobordonen gehalten, wie auch z. B. die älteren berühmten Lamentationen von Carpentras falsobordonenartig gesetzt sind. Von dem „Miserere“ für die drei Tage sind nur die ungeraden Verse komponiert und auch diese in der gerade für diesen Psalm beliebten Fauxbourdontechnik. Ich erinnere an das Miserere von Giovanni Croce und Gregorio Allegri. Die zweichörigen Motetten Massainos zeichnen sich durch eine lebhafte Empfindung, ein frisches Dialogisieren der beiden Chöre und einen Reichtum an schönen Details aus. Ein Beispiel hierfür ist die Motette „Tulerunt Dominum meum“. In Rhythmen an Stellen wie

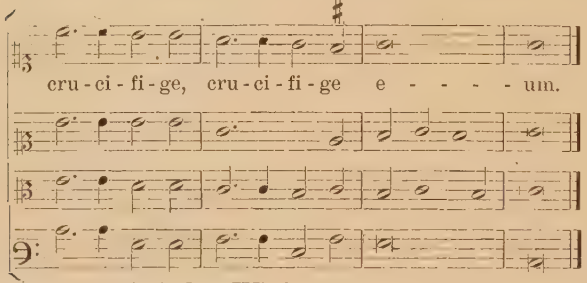


zeigt sich der Anbruch einer neuen Zeit.

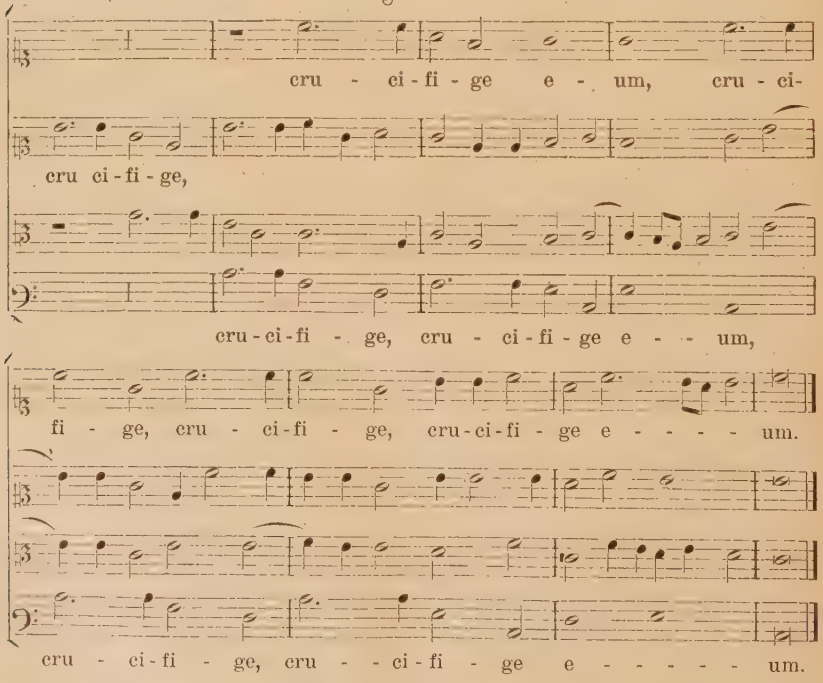
Eine besondere Erwähnung verdient Matteo Asola aus Verona, dessen Werke sich einer großen Beliebtheit zu erfreuen schienen, da sie noch bis ins 17. Jahrhundert hinein neu gedruckt wurden. Der klare, reine, einfache Stil, der ohne größere Kunstfertigkeit, aber auch ohne tieferen Ausdruck ist, hat für diese Beliebtheit hauptsächlich mitgewirkt. Santini spartierte von Asolas Werken ein Requiem für vierstimmigen gemischten Chor nach einem Drucke des Jakob Vicenti von 1598, ferner das Officium Defunctorum ad Vesperas, Matutinam et Missam addito Cantico Zachariae quatuor vocibus nach einer Ausgabe des Ricciardo Amadino in Venedig aus dem Jahre 1610[1]), das Officium Majoris Hebdomadae, das bei Amadino 1595 herauskam, und die Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, 1582 bei Gardane in Venedig erschienen. In dem Officium der Karwoche ist besonders interessant die Behandlung der Passion durch Asola. Die Rolle des Evangelisten ist nicht komponiert, wird also im Lektionstone ausgeführt, die Reden Christi sind dreistimmig, die der übrigen Personen und der

[1]) Nach der Aufschrift auf Santinis Exemplar. Eitner (Quellenlexikon) führt die Drucke von 1593, 1599 und 1603 an.

Menge vierstimmig gesetzt. Nur der Schluß der Passion, derjenige Teil, welcher in der Liturgie als Evangelium dient, ist ebenfalls komponiert und zwar vierstimmig. Die Passionen Asolas gehören somit zu der Mischgattung zwischen Choral- und Motettenpassion und sind aus diesem Grunde beachtenswert. Die Reden Christi (Schlüssel: Mezzosopran, Alt, Bariton) sind Note gegen Note gesetzt und in ihrer Anlehnung an den Akzent einfach und schlicht. In den Reden der Menge sind nur einige wenige dramatischer gehaltene Stellen wie „Barabbam“ und „crucifige eum“. Das dramatische Element zeigt sich hier in der Wortwiederholung, in dem Nacheinandereinsetzen der Stimmen und in der Steigerung bei dem zweiten „crucifige“. In der Markuspassion lautet diese Stelle:



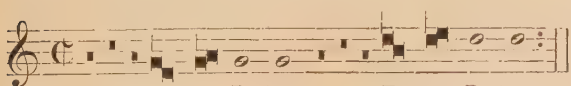
und bei der Wiederholung:



Wegen der Anlehnung an den Akzent haben natürlich die Kompositionen der vier Passionen unter sich sehr große Ähnlichkeit. Die Psalmenkompositionen Asolas tragen ausdrücklich die Bemerkung „juxta decretum sacrosancti Tridentini Concilii", sind daher vornehmlich auf Verständlichkeit des Textes gerichtet; nur das Magnificat ist an einigen Stellen polyphoner gehalten.

Nur kurz angeführt seien Giulio Belli, von dem Santini einige fünfstimmige Messen, darunter ein Requiem, in Partitur setzte, und Benedetto Pallavicino, von dem einige zweichörige Psalmen vorliegen.

Von den spanischen Komponisten, die im 16. Jahrhundert in Italien tätig waren und namentlich für die römische Schule von großer Bedeutung wurden, gehört Cristobal Morales mit zu den ältesten und berühmtesten, wie er überhaupt unter die größten Meister des Jahrhunderts gerechnet werden muß. Mit Recht liegen von diesem Künstler, dessen berühmte fünfstimmige Motette „Lamentabatur Jacob" ein Hauptstück der päpstlichen Kapelle wurde[1]), jetzt eine größere Anzahl Motetten im Neudruck, besonders durch Pedrells Hispaniae schola musica sacra vor; leider aber ist er mit einer vollständigen Messe noch nicht im Neudruck vertreten. Santini brachte sämtliche sechzehn Messen, die in zwei Büchern zuerst in Rom 1544 gedruckt, dann oft neu aufgelegt wurden, in Partitur. In einigen dieser Messen steht Morales ganz auf altniederländischem Boden. Besonders zeigen es die Messen „Tu es vas electionis", wo der Tenor nur den Cantus firmus „Tu es vas electionis beatissime Petre" in wenigen Noten immer wieder bringt[2]), „Ave maris stella" und die beiden L'homme armé-Messen. Dieses beweist auch die Motette „Tu es Petrus" im zweiten Buch der Sacrae Cantiones von Tilman Susato mit dem Canon „Itque reditque frequens" in der quinta vox



Andere Messen wie Aspice Domine und De beata Virgine sind etwas freier und leichter gehalten, aber von großer Empfindung und Innigkeit.

[1]) Adami da Bolsena bezeichnet diese Motette geradezu als die kostbarste Komposition des päpstlichen Archives. S.: Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle. Haberl, Kirchenmusik. Jahrbuch 1897. S. 45.

[2]) Santini schreibt hier in seinem Exemplar: R. D. Josephus Baini incoepit mihique difficultates explicavit.

Mit Motetten kommt Morales schon in dem Liber primus Motectorum quatuor vocum des Nicolaus Gombert (Venedig, Scoto 1541)[1]) vor, von da an findet er sich häufiger in verschiedenen Sammelwerken. Zu seinen bekanntesten Arbeiten gehören die Magnificats, die er zweimal durchkomponierte. In Santinis Sammlung sind sie in einer alten Partitur vorhanden.

Von dem Schüler des Morales, Francisco Guerrero, besitzt die Bibliothek Santini die Abschrift der vierstimmigen Messe De beata Virgine[2]). Sie ist sehr kurz gehalten, bringt aber schöne Stellen, so das Crucifixus (von den zwei oberen Stimmen alleine gesungen) und das Resurrexit (von Tenor und Baß übernommen). Von den Motetten, die bei Santini vorhanden sind, sind nur zwei vierstimmig, die übrigen sind für eine größere Stimmenzahl komponiert, so ein Regina coeli und Ego flos campi für zwei Chöre und ein Regina coeli für drei Chöre. Während einige von diesen Motetten, wie das vierstimmige „Hic vir despiciens" und die mehrchörigen mehr durch Harmonien zu wirken suchen, zeigen andere, wie „Trahe me post te"[3]) einen auch in der Stimmführungskunst bedeutenden Meister. Auch die Motetten zu sechs Stimmen sind durch diese Kunst der Stimmverflechtung sehr hervorragend. In vorzüglicher Weise weiß Guerrero den Textinhalt durch die Musik wiederzugeben, und in jeder Motette finden sich hierfür besondere Beispiele. In dem „Beata Dei genitrix" ist es besonders der Schluß, wo das auf Sequenzen aufgebaute Alleluja eine tiefgehende Wirkung ausübt, in dem Responsorium „Heu mihi Domine" spricht vornehmlich das „Miserere mei" in seiner Innigkeit zum Herzen. Die Motette „Locutus sum in lingua mea" zeichnet sich aus durch ihre reichen Modulationen; von ihr gilt, was Ambros sagt, daß „die Musik dieses Sevillaners so ganz eigen voll, edel und sonor klingt, wie die Sprache seines Landes"[4]).

Wie Morales, so wurzelt auch Tomas Luis de Victoria, Palestrinas Freund und Zeitgenosse, einer der hervorragendsten

[1]) Aus dieser Sammlung das „Sancte Antoni" bei Ambros V.

[2]) Santini hat in der Übertragung die üblichen Texteinschaltungen nicht mit aufgezeichnet.

[3]) Von Pedrell im 2. Bande der Hispan. schola mus. sacra herausgegeben.

[4]) III. S. 592. Fétis sagt in seiner Biographie universelle (IV. S. 134), daß sich in Santinis Bibliothek Psalmen und ein Requiem Guerreros in einem Druck von 1559 befinden, das Werk ist aber in der Bibliothek jetzt nicht mehr vorhanden.

Vertreter des Palestrinastiles, ganz auf niederländischem Boden. Dies zeigen besonders das erste Buch der Messen, das 1576 bei Angelo Gardane erschien, und die Motetten, die 1572 zuerst herauskamen. Santinis Bibliothek besitzt ein Exemplar dieser außerordentlich seltenen Erstausgabe[1]). Der Titel lautet: Thomae Ludovici De | Victoria Abulensis | Motecta | Que Partim Quaternis | Partim Quinis, Alia Senis Alia | Octonis Vocibus Concinuntur. | (Wappen des Cardinal Otto Truchseß) Venetiis Apud Filios Antony Gardani. | 1572. 6 Stimmbücher. 4°[2]). Aus dem Vorworte geht

[1]) Ph. Pedrell gebrauchte für seine Victoria-Ausgabe ein Exemplar, das sich in Madrid zu befinden scheint.

[2]) Da das Vorwort bis jetzt nur in einer spanischen Übersetzung vorliegt, so sei der Originaltext der Dedikation hier wiedergegeben. Auf der Rückseite des ersten Blattes heißt es:

Illustr. Ac Reveren.
D. D. Ottoni. Truchses
Cardinali Augustano Amplissimo,
Patrono Colendissimo.

Equidem, Cardinalis Amplissime, in Musica arte, quam constat laudatissimam esse, iam diu tuo fretus patrocinio ita versor, ut si voluntati par fuisset ingenium, non me (credo) laboris, operae diligentiaeq. meae paeniteret. Nunc vero quoniam recte agentem nihil umquam frustrari aut fallere potest, decet me optima spe niti, cui nihil praeter Dei Opt. Max. gloriam, & communem hominum utilitatem propositum fuit, fore, ut hoc meum qualecunque studium optimo cuique maxime probetur. Interim vero, quasi specimen quoddam, aut pignus meae in te voluntatis pias quasdam Cantiones Musico artificio elaboratas (Motecta vulgo appellant) quas ad bonorum omnium, atque in primis huius scientiae studiosorum utilitatem aedere placuit, tuo nomini consecrari. Neq. sane iniuria, id enim, ut facerem, multa erant, quae suaderent. Primum quod mei suscepto patrocinio nihil omnino eorum omittis, quae ad me augendum, atq. honestandum pertinere videantur & me, qui tibi semper fidelissimo benevolentiae & observantiae vinculo fui obstrictus quae a te officia profecta sunt, & nunc maxime proficiscuntur quo animo, hoc est, quam libenti, quam grato excipiantur, aliquo item minime vulgari officiorum genere, tum ipsi tibi, tum caeteris omnibus testatum relinquere maxime decebat. Deinde Musicae Cantiones & Cantiones piae, ad quem obsecro potius mitti par fuit, quam ad eum, qui & cantu praecipue delectatur, & divinarum rerum studia in toto suo vitae cursu cunctos opibus, atq. honoribus anteposuit? cui vero meorum laborum primum hunc fructum magis, quam tibi persolvere aequum erat, a quo, ut id possem praestare, acceperam & quidquid est in me huiusce cognitionis, si quid tamen est, aut etiam quodcunque est, profectum esse intelligo? Quare me quidem praeter caeteros tantum tibi debere fateor, quantum vix homini hominem debere fas sit. In cuius rei testimonium hos meos qualescunque labores, ingeniiq. primitias tuo potissimum inscriptas nomine, in publicam utilitatem aedere constitui. Quas si tibi probari cognovero, hoc tuo

hervor, daß diese Motetten die ersten der Öffentlichkeit übergebenen Arbeiten Vittorias sind. Auffallend ist, daß er seine Stellung am Collegio Germanico nicht erwähnt. Wenn Kardinal Steinhuber sagt, Vittoria sei zwölf Jahre, erst als Sänger, später als Kapellmeister an diesem Kolleg tätig gewesen[1]), und Vittoria auf seinem nächsten Werke, dem ersten Buch der Messen sich ausdrücklich „Collegii Germanici in urbe Roma Musicae Moderater" nennt, so wird er 1572 nur als Sänger dort gewesen sein. In der Neuauflage dieser Motetten von 1583 zeichnet er sich als presbiter Abulensis, während er 1572 nur mit dem Namen unterschreibt. Die Vermutung Haberls, daß er erst in reiferem Alter Priester geworden sei[2]), dürfte also richtig sein. Da ein großer Teil der Werke Vittorias im Neudruck vorliegt, erübrigt sich hier ein näheres Eingehen auf diese. Im übrigen verweise ich auf Haberls Studie im Kirchenmusikalischen Jahrbuche 1896.

Von dem Spanier Juan Navarro spartierte Santini das Werk

---

iudicio contentus aggrediar ad alia & quid caeteri de me vel sentiant vel loquantur, non laborabo. In interim quoniam iam hoc tribuisti humanitati tue, ut me in tuam clientelam suscipies, tribu idem constantiae, ut susceptum tuearis, ac omnes. Vale.

Humilissimus Servus
Thomas Ludovicus de Victoria.

Auf der folgenden Seite: Index cum quatuor vocibus. O quam gloriosum, Doctor bonus, Quam pulchri sunt, O decus apostolum, O magnum misterium, Magi viderunt stellam, Senex puerum, Sancta Maria, Ne timeas Maria, Pueri hebreorum, Vere languores, O vos omnes. Cum paribus vocibus. O regem coeli, p. secunda Natus est nobis, O sacrum convivium, p. sec. Mens impletur. Auf Seite 16: Index cum quinque vocibus. Ascendens Christus, p. sec. Ascendit Deus. Dum complerentur, p. sec. Dum ergo essent. Ave Regina, p. sec. Gaude gloriosa. Regina coeli, p. sec. Resurrexit. Alma Redemptoris, p sec. Tu que genuisti. Ecce dominus veniet, p. sec. Ecce aparebit. Cum Beatus Ignatius, p. sec. Ingnis Crux. Descendit Angelus, p. sec. Ne timeas. Gaude Maria Virgo. Auf S. 34: Index cum sex vocibus. Quem vidistis pastores, p. sec. Dicite quid nam vidistis. Vadam & circuibo, p. sec. Qualis est dilectus. Tu es Petrus, p. sec. Quodcunq. ligaveris. Vidi spetiosam, p. sec. Que est ista. Benedicta sit Sancta Trinitas. O Sacrum Convivium. Surexit Pastor bonus. Congratulamini mihi. Salve Regina, 2 p. Ad te suspiramus, 3 p. Et Jesum, 4 p. O clemens, o pia. Index cum octo vocibus. Ave Maria.

[1]) Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom. Freiburg 1895. I. S. 121.

[2]) Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1896 S. 78 und 1897 S. IV, wo Haberl bereits diese Dedikation kurz bespricht.

Psalmi, Hymni ac Magnificat totius anni quatuor, quinque ac sex vocibus concinendi, das 1590 in Rom bei Jakob Tornerius erschienen war. Navarro zeigt sich hier als einen Anhänger der alten strengen Schule, der von den neueren Strömungen sich unbeeinflußt läßt. Genau nach der Bezeichnung auf dem Titel „secundum ritum sanctae Romanae Ecclesiae" baut er vollständig auf dem gregorianischen Choral auf und hält sich streng an die Kirchentonarten. Hauptsächlich und zunächst denkt er an die praktische Aufführung in der Kirche, und so komponiert er nicht die Psalmen, Hymnen usw. ganz durch, sondern nur einzelne Verse, die andern dem Liturgen überlassend. Die Psalmen sind einfach Note gegen Note gesetzt, der cantus firmus ist unter die verschiedenen Stimmen verteilt. Die Hymnen und Magnificats sind kontrapunktischer gehalten; mit Vorliebe wendet Navarro hier schwierigere Canons an. Doch finden sich auch hier einfachere Werke, wie ein schönes Te Deum, in dem nur die Partie „Te ergo quaesumus" strenger gehalten ist und auch im Ausdruck von dem andern feierlich-festlichen Teile sich sondert. Den Schluß des Werkes bilden die Marienantiphonen.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Joseph Killing, katholischer Konfession, am 25. Juli 1883 zu Braunsberg in Ostpreußen als Sohn des Universitätsprofessors Dr. Wilhelm Killing und seiner Ehefrau Anna geb. Commer. Ostern 1893 kam ich auf das Kgl. Gymnasium zu Münster in Westfalen, das ich Ostern 1902 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich widmete mich zunächst mathematischen, dann juristischen Studien an der Universität zu Münster, ging im Sommer-Semester 1903 nach München, wo ich Vorlesungen über Musikgeschichte hörte. Herbst 1903 ging ich definitiv zur Musikwissenschaft über und war fünf Semester in der philosophischen Fakultät der Berliner Hochschule inskribiert. Außer der Musikwissenschaft habe ich philosophische und kunstgeschichtliche Studien getrieben. Die Promotionsprüfung bestand ich am 5. März 1908.